



HAL
open science

Les œuvres de jeunesse de Gustave Flaubert : un laboratoire stylistique entre ironie et réflexivité

Maxime Colbert de Beaulieu

► To cite this version:

Maxime Colbert de Beaulieu. Les œuvres de jeunesse de Gustave Flaubert : un laboratoire stylistique entre ironie et réflexivité. Littératures. 2018. dumas-02890195

HAL Id: dumas-02890195

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02890195>

Submitted on 6 Jul 2020

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

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

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

TRAVAIL DE RECHERCHE PRÉPARATOIRE

Les œuvres de jeunesse de Gustave Flaubert : un laboratoire
stylistique entre ironie et réflexivité



Année universitaire 2017-2018

Mention Arts, Lettres, Langues et Civilisations

Parcours Poétiques et histoire littéraire



COLBERT DE BEAULIEU

Maxime

M1 Poétiques et histoire littéraire

Jury constitué de :

Mme Hélène LAPLACE-CLAVERIE, Professeure des Universités en Langue et
Littérature françaises, UPPA

Mme Bérengère MORICHEAU-AIRAUD, Maître de Conférences en Langue et
Littérature françaises, UPPA

Sommaire :

1^{ère} partie : *AUX SOURCES DE L'IRONIE*

1) Histoire de l'ironie : éléments étymologiques et définitionnels :

1.1 de l'*eirôn* à l'ironie

1.1.1 Premiers pas de l'ironie : sur les planches, puis chez Socrate

1.1.2. Particularités et ambiguïtés étymologiques : les sens de l'ironie

1.2 Évolution de l'étude de l'ironie

1.2.1. De l'ironie en rhétorique...

1.2.2 ... aux ironies plus pratiques

2) L'ironie et sa mécanique

2.1 L'ironie en tension(s)

2.1.1 Entre trope et figure : contrariété et ironie

2.1.2 Entre dire et dit : façon et ironie

2.2 Ironie et actants : confiance, hiérarchies et valeurs

2.2.1 Scénographie de l'ironie : l'ironie en bande organisée

2.2.2 Mention écho : l'ironie raisonne en résonnant

2.2.3 Ironie et jugement : jeu de qualification et de sources

2.3 L'ironie, une figure sans visage ?

2.3.1 Mimèse et scalarisation : le nuancier de l'ironiste.

2.3.2 Ironie, ralentir ! : dangers communicationnels de l'ironie

2.3.3 Lieux communs de l'ironie

3) L'Ironie romantique, ironie flaubertienne ?

3.1 XIX^e siècle : époque de saturation littéraire

3.1.1 Après l'histoire de l'ironie, l'ironie de la grande Histoire.

3.1.2 Décrédibilisation du discours (l'ironie et ses discours différant)

3.1.3 L'ironie, outil de construction et de déconstruction

3.2 Flaubert : entre (auto)ironie, réflexivité et pseudo-objectivité.

3.2.1 Ironie et retrait

3.2.2 L'auto-ironie : condition de l'ironie flaubertienne

3.2.3 Aux temps ironiques, style ironique ?

3.3 Les œuvres de jeunesse : travail de toute une vie

3.3.1 Recontextualisation : influences et tous premiers écrits

3.3.2 Conscience et expérimentation décalée des différentes tendances

3.3.3 Écriture autobiographique et ironie

2^e partie : POUR UNE APPROCHE STYLISTIQUE DE L'IRONIE ET DE LA REFLEXIVITE FLAUBERTIENNES

1) énonciation et ironie

1.1 Modalisation pseudo-objective : l'empreinte de l'impersonnalité

1.1.1 Suggestif et subjonctif

1.1.2 Boucle réflexive

1.1.3 De l'italique

1.2 De la représentation du discours

1.2.1 Où les modalisateurs travaillent l'hétérogénéité du discours direct

1.2.2 Allusion et fausse prosopopée

1.2.3 Discours ind. libre : aux frontières des voix

2) Rhétorique et de l'ironie et ironie de la rhétorique

2.1 Rythme, place et sens

- 2.1.1 Tiret comme tension bivocale
- 2.1.2 Tiret : trait du rythme flaubertien
- 2.1.3 Clausule, chute : les voix cassées

2.2 Rapprochement des contenus

- 2.2.1 Enumération :
- 2.2.2 Formes d'analogie
 - 2.2.2.1 Comparaison
 - 2.2.2.2 Animalisation/réification

2.3 Paradoxe(s)

- 2.3.1. Discours gnominique et généralisation
- 2.3.2 Asyndète
- 2.3.3 Évidence inattendue
 - 2.3.3.1 Antiphrases
 - 2.3.3.2 Le bon mot
 - 2.3.3.3 Énoncé prescriptif

3) Les moyens de la réflexivité : comment (s')écrire ? :

3.1 La connivence avec le lecteur : complicité et duplicité

- 3.1.1 Apostrophe : le lecteur *in potentia*
- 3.1.2 Question rhétorique : la réponse ironique
- 3.1.3 Confession

3.2 Monstration de l'écriture

- 3.2.1 Jeu d'auto-interruption
- 3.2.2 Isotopie d'une recherche de style
- 3.2.3 L'autocritique littéraire comme éclissage narratif
 - 3.2.3.1 Le « je » : instrument du jeu critique
 - 3.2.3.2 D'un je à l'autre : le (méta)discours du deuxième narrateur

3.3 Bilans et diagnostics : l'écrivain à l'épreuve du temps

- 3.3.1 Le rythme ternaire
- 3.3.2 De l'imparfait toujours présent...
- 3.3.3 ... au présent toujours imparfait : hypotypose et souvenir

3^e partie : LES LEÇONS DE LA REFLEXIVITE IRONIQUE

1) Nécessité d'une distance

- 1.1 Temporelle : *mémoires* d'un tout
- 1.2 Distance énonciative, narrative : *Madame Irony*
- 1.3 Physique : seul, en *Novembre*

2) Conscience d'une impuissance

- 2.1 De l'amour
- 2.2 De l'homme, de Dieu
- 2.3 Du langage : l'*Education* scripturale

3) Réflexivité, ironie et différence : nerfs de l'écriture flaubertienne

- 3.1 Déréalisation et relativité des points de vue
- 3.2 L'impassibilité
- 3.3 L'ironie, dialectique de l'implication et de l'effacement

INTRODUCTION

Voilà ce que Flaubert écrivait à Louise Colet dans la nuit du vingt mars 1852, à l'aube de ce que l'on appellera, plus tard, ses grands romans :

Il y a des constructions souterraines à tout. Ce n'est qu'une question de surface et de profondeur. Sondez et vous trouverez. [...] De même que je regardais, il y a quelques jours, mes petits livres d'enfance dont je me rappelais nettement toutes les images, quand je regarde mes années disparues, j'y retrouve tout. Je n'ai rien arraché, rien perdu, [...] je n'ai rien délaissé.¹

Ces phrases comprennent, très certainement, les deux principales raisons pour lesquelles la présente étude a choisi de porter sur les œuvres de jeunesse flaubertiennes. D'une part, on voit là l'importance qu'a pu accorder Flaubert à son passé dans l'élaboration progressive de son écriture, on voit là cet ancrage particulier dans le souvenir, dans l'expérience vécue et relue. D'autre part, c'est sur cette notion fondamentale de « constructions », et d'autant plus « souterraines », qui tiennent déjà tant à cœur à l'auteur dans ses jeunes années, que la présente analyse considérerait utile de s'attarder. C'est dans le but de démontrer l'expérimentation flaubertienne de l'écriture par le détour de l'ironie et le mouvement réflexif, et donc par des constructions oscillant entre implicite (souterrain, profondeur) et explicite (surface), que cette analyse se propose d'étudier les différents ressorts de l'entreprise que s'est donnée à exécuter l'écrivain en herbe.

Lors, plusieurs problématiques se posent ici qui constituent les différents points d'étude de ce travail. Quels sont tout d'abord les différents rôles qu'a joué l'ironie depuis qu'on l'a découverte dans les textes et, surtout, dans le siècle où Flaubert s'est imposé comme écrivain ? Quels sont, alors, les affinités d'un jeune auteur comme Flaubert avec la posture, le ton, l'écriture ironiques, lesquels principes il a de manière certaine précocement fréquentés et, on le verra, très tôt su pratiquer ? Dans quelle mesure peut-on, connaissant la primauté donnée par Flaubert à la diversité et à la légitimité des voix potentielles d'un texte, dire que la spéculativité et la réflexivité sont chez lui des pratiques garantes d'une forme de sincérité, de justesse de l'écriture ? Enfin, par quel biais la conscience et l'exercice d'un décalage, d'un biais, justement, d'une distance fondamentale entre pensée et parole, entre langage et écriture, entre écriture et lecture, peuvent-ils être relativement palliés par les variations de ce retrait toujours réfléchi qu'incombe une ironie réflexive ? C'est à travers ces quelques questions que la présente réflexion évoluera successivement en partant d'abord d'un aperçu historique de la notion d'ironie, crucial pour

¹ Gustave Flaubert, *Correspondance*, Gallimard, coll. Folio classique, texte établi par Jean Bruneau, 1998, p. 166.

comprendre le fondement d'une technique, d'une pensée, puis d'une vision qui ont gagné petit à petit les littératures de l'Antiquité jusque celles du dix-neuvième siècle. Ayant donné quelque éclairage sur l'atmosphère d'un siècle où naissait le jeune écrivain Flaubert, ainsi que sur le désir toujours insatisfait d'une écriture obsédée par la précision, l'étude devra se diriger ensuite vers le cœur stylistique d'une telle entreprise, à savoir vers le commentaire de certaines occurrences d'ironie et de réflexivité, tirées en particulier des trois textes *Les Mémoires d'un fou*, *Novembre*, et *Quidquid volueris*, pour tenter de disséquer le travail quasi médical de la phrase qu'opère Flaubert dans ses œuvres de jeunesse et, par là, d'entrevoir quelque articulation originelle qu'il existe entre les deux notions que sont l'ironie et la réflexivité. Enfin, bien que l'ironie ait une sainte horreur de la conclusion, le présent travail devra montrer que le style, la technique et le regard tous trois implacablement distancés du jeune Flaubert sont à l'origine d'une écriture à la fois impassible et passionnée, impitoyable et sensible, rigoureuse mais toujours souple et flexible. Une écriture que l'on retrouve tout au long des pages des œuvres flaubertiennes de l'autre moitié du siècle, dans les « romans de la maturité », pourtant produits, substrats de ce laboratoire quasi scientifique qu'a constitué ce lieu de liberté totale, clos et secret, que sont les œuvres de jeunesse.

Débutons donc, pour ce faire, par un voyage plus que nécessaire dans les archives de l'ironie, lequel nous permettra peut-être de la saisir plus précisément sous ses aspects à la fois étymologique, historique, rhétorique, dialogique et, enfin, esthétique. La présente étude se concentrera donc d'abord ici sur l'histoire du mot afin d'essayer de saisir tous les sens originels différents ayant peu à peu construit sa définition ; la mécanique, le fonctionnement de l'ironie feront l'objet du point suivant où seront notamment commentées les remises en cause des idées de trope et de figure qu'elle induit, les confusions et échanges constants entre la manière de dire et ce qui est dit ainsi que, enfin, les décalages, dangers communicationnels qu'elle incombe par sa faculté caméléonienne. Tout cela nécessitera donc d'en passer par l'étude du caractère scénographique de l'ironie, système fondamentalement basé sur un échange implicite qui nécessite déchiffrement et décryptage attentifs, toujours en regard d'un contexte, gymnastique dialogique perpétuelle qui crée en définitive un chemin pédagogique. C'est pourquoi le présent travail se clôturera, en un troisième point, sur l'analyse de l'époque houleuse tant au niveau politique, sociétal que littéraire ayant donné naissance aux jeunes ambitions d'écrivain de Flaubert ainsi qu'à son goût prononcé pour le ton ironique. Mais voyons donc, avant d'en venir à l'ironie flaubertienne, d'où provient la notion même d'ironie.

AUX SOURCES DE L'IRONIE

Les reconstructions de l'ironie sont rarement, sinon jamais, aux opérations de la grammaire, de la sémantique ou de la linguistique. Quand nous lisons un trait d'ironie sérieuse, nous lisons la vie elle-même [...]. Nous lisons le tempérament et la valeur, nous mettons en jeu nos plus intimes convictions.²

1. Histoire de l'ironie : éléments étymologiques et définitionnels

C'est ici au cheminement de la définition et de la pratique de l'ironie que nous nous intéressons. Il fallait, pour finir par bien replacer l'ironie de Flaubert dans son contexte, débiter par le retour aux sources de cette figure qui n'en a jamais complètement été une et ainsi comprendre, entrevoir quelques principes de base sur lesquels l'ironie s'est fondée et auxquels elle n'a presque jamais dérogé depuis l'Antiquité. C'est donc de cette progression qu'il faudra s'efforcer d'être garant, en étudiant d'abord l'ironie telle qu'on la trouve dans les textes anciens et les études étymologiques, pour ensuite s'attarder plus particulièrement sur son mécanisme et ses divers usages, et enfin en revenir au centre de la problématique que sous-tend le sujet ici traité : l'ironie flaubertienne dans les textes de jeunesse et son intrication non négligeable avec le contexte de son exercice : le XIXe siècle.

1.1 De l'*eirôn* à l'ironie

Premièrement, opérons un détour essentiel par l'ironie antique et son apparition dans les pièces de théâtre qui nous sont parvenues aujourd'hui, pièces où l'on trouve déjà quelques informations basiques mais fondamentales à l'acception du système ironique.

1.1.1 Les premiers pas de l'ironie sur les planches puis chez Socrate

L'ironie a connu des juges fort divers à son encontre. Alors qu'aujourd'hui elle se définit presque essentiellement, à tort et trop restrictivement, par un certain « esprit », considérée comme une certaine qualité intellectuelle, elle fut cependant originellement et des siècles durant un comportement, une posture ambiguë à la source de laquelle nombre de problématiques se sont petit à petit vues sourdre.

Revenons en arrière, quelques deux millénaires, en somme, pour nous intéresser à la première apparition en grec du mot que l'on traduit aujourd'hui par « ironie » : elle se trouve chez Aristophane (450-385 av. J.-C.). Le terme chez cet auteur, selon P. Schoentjes dans son essai

² Catherine Kerbrat-Orecchioni, « L'ironie » dans « *Problèmes de l'ironie* », Linguistique et sémiologie, Travaux du centre de recherche linguistiques et sémiologiques de Lyon, 1976, 2, p. 43-44.

Poétique de l'ironie, désigne « des personnages peu recommandables, indignes de confiance et qui n'emportent certainement pas la sympathie de l'auteur »³. On retrouve ailleurs, dans la comédie antique, le terme *eirôn* : il y représentera le caractère du dissimulé, s'opposant à celui de l'*alazôn*, le vantard. Dans les fables, l'*eirôn* était souvent – ironie du sort – incarné par le renard.

C'est chez Platon (428-347 av. J.-C.) que nous rencontrons ensuite bien des occurrences du terme, et jamais très éloignées du nom de Socrate. On y trouvera plusieurs dérivés, que ce soit dans *Le Banquet* avec la forme *eirôn* déjà évoquée ; ou bien dans *La République*, les substantifs *eirôneia* et *eironeieusoio*, traduits aujourd'hui respectivement par *dissimulation* et *ignorance*. Ces termes sont toujours liés à la définition de l'ironie socratique qui, pour être expressément résumée avant d'entrer dans le détail, tient en ce qu'elle est une ignorance simulée ayant pour but de faire sentir l'ignorance propre de ceux qui l'interrogeaient, le sollicitaient alors. On l'apparente donc jusqu'ici à une dissimulation, une feinte, ou alors une modestie, une réticence, une prudence⁴. Ainsi, on a cette impression, dès les premiers pas de l'ironie, que sa portée dépasse la simple rhétorique humaine, qu'elle est un système de maïeutique à part entière ; un système dont Socrate, fasciné par l'ignorance, a établi les principales fondations, dans cette même terre incertaine et fertile où puisent les racines de la philosophie. On ne sait pas trop encore si Socrate était un simulateur ou si sa conviction, ne pas être sûr du fait même de ne pas savoir, était la façon la plus honnête pour lui de vivre ; si sa force n'était pas même celle-là : d'être le plus conscient possible de son ignorance personnelle et de la partager, de la confronter avec celle de l'autre. En fait, nous nous apercevons que l'ironie n'aura de cesse de jouer de sa définition première sur ce mode heuristique, et elle traversera les siècles pour revenir en force, au XIX^e, sous l'angle de l'autoréflexivité, comme dépistage des contradictions externes à et surtout internes de l'homme.

C'est pour le moment Aristote qui, par ses traités, peut nous éclaircir sur l'étude du comportement socratique : comportement ironique primaire et originel. Dans sa *Rhétorique*, Aristote définit premièrement l'*eirôn* par rapport à la *bômolochia*, soit la bouffonnerie, accompagnée de flatterie éhontée⁵. L'ironie lui semble plus digne de l'homme libre que la bouffonnerie, bassesse simple et non réfléchie, forme de plaisanterie grossière. Mais, en

³ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001, p. 31.

⁴ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, coll. « Champs », 1999, p. 80-81

⁵ Aristote, *Rhétorique*. t. II (livre II), texte établi et traduit par Dufour (Médéric), Paris, Les Belles-Lettres, 1938.

creusant davantage l'étude de l'ironie antique, on voit que le même Aristote analyse plus tard dans l'*Ethique à Nicomaque* l'*eirôneia* comme s'opposant finalement à l'*alazôneia* ; or, l'intérêt a été que le théoricien déplaçait petit à petit l'étude du plan rhétorique (différents genres de discours dans tragédie, comédie, fables) au plan éthique (moral)⁶. L'*alazôneia*, vantardise, est alors pointée comme caractéristique de celui qui exhibe des attributs artificiels ou même virtuels ; l'*eirôneia*, comme caractéristique de celui qui tait des qualités, elles, *authentiques*.

Si l'on sait aujourd'hui que le verbe *eirô* s'est formé sur ce même radical indo-européen qu'incluent le mot latin « *verbum* », et donc le mot français « dire », ou encore l'anglais « word », ou enfin l'allemand « wort » - si l'on sait cela, il demeure cependant quelque doute sur l'étymologie exacte de l'ironie. C'est d'ailleurs le *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de P. Chantraine, linguiste et helléniste français, qui peut pallier cette carence étymologique se présentant à nous :

Pas d'étymologie satisfaisante. On a posé comme sens originel « celui qui interroge, demande, se demande, et on évoque alors *eirômai* (Prellwitz, Et. *Wörterbuch*, etc.). [...] ce présent est d'ailleurs extrêmement rare. [...]Le dérivé serait tiré d'un thème verbal, de présent, ou de présent/aoriste⁷

Allons donc plus au fond encore, et retournons aux sources étymologiques de l'ironie, dont la problématique de l'incertitude, de l'indécidabilité était déjà posée quand il s'agissait d'en cerner les contours définitionnels ; si l'ironie cerne et enceint ce qu'elle désire, ne la circonscrit et ne s'en saisit pas qui veut.

1.1.2 Particularités et ambiguïtés étymologiques

L'ironie a donc une histoire complexe ; nous pourrions d'ailleurs résumer sa trajectoire sinieuse ainsi : un terme emprunté au latin *ironia*, lui même emprunt du grec ancien εἰρωνεία, *eirôneía* (action d'interroger en feignant l'ignorance), dérivé du participe présent εἰρων (qui interroge, et par extension qui feint l'ignorance), du verbe ἔρωμαι, *eromai* (demander, interroger). On trouve quelque précision quant à cette forme, elle serait le résultat d'une spécialisation de sens du verbe εἶρω, *eíró* ; et cette dernière forme détient peut-être en elle tout le problème de l'ironie.

⁶ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001, p. 32-34

⁷ Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, 4 vol., Paris, Klincksieck ; URL : <https://archive.org/details/Dictionnaire-Etymologique-Grec>

En fait, le verbe *eirô* possède deux sens originels : l'un, on l'a dit, peut être celui de « dire », « parler », « annoncer », « convenir de », « ordonner, mentionner » ; l'autre, et c'est fondamental pour notre étude du système ironique, peut être celui de « nouer », « attacher », « entrelacer ». Pour preuve, cette définition de l'*Analyse étymologique des racines de la langue grecque* par Etienne de Campos Leyza, édité en 1874 :

Parler, interroger ; lier. [...] c'est justement ce que fait celui surtout qui interroge, et de là la synonymie de *interrogare* et *interpelare, compellare, appellare*. [...] Quand au sens de lier, nouer, c'est proprement prendre, saisir, attacher, suspendre. Le sens de dire, parler, peut tenir à celui de lier, unir, amasser, assembler, rassembler. Parler est en effet lier, assembler les mots et les idées [...].⁸

Si l'on y regarde de plus près, les termes cités plus haut (*eirôn, eironeia, eiromai*) sont effectivement les premiers qui, relatifs à l'ironie, nous soient apparus et dont on peut peu ou prou dater l'usage ; mais il est important de rappeler qu'il existait, en grec ancien, un système assez productif de termes créés par suffixation à partir de ce « radical » *eirô*. Ce même radical a donc donné lieu à un grand nombre de dérivés, toujours en lien soit avec la parole, le dire, soit avec la dissimulation, le calcul, l'enchaînement (au sens de lier des choses, mais aussi des mots). Mais cherchons davantage d'informations quant au développement de cette matière première qu'était, souvenons-nous, ce personnage de théâtre, puis ce mot, puis cette philosophie qui semble se transformer à sa guise par ce sur quoi elle est elle-même bâtie : la parole, l'expression⁹. En effet, dans le *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, du philosophe et linguiste belge Emile Boisacq, on trouve des parentés étymologiques et lexicales non amputables au terme *eirôneia* avec des verbes que l'on traduirait aujourd'hui par « nouer », « entrelacer » (qu'on retrouve, donc), « attacher », ainsi qu'« interroger » ou encore « errer », « s'égarer » ; avec des noms tels que la « série », la « file », la « rangée » et encore, nous le disions, la « parole », l'« orateur », le « dissimulé », la « feinte »¹⁰.

Les sèmes de ces verbes ne se recoupent-ils pas avec ceux de l'ironie contemporaine ? mais, est-ce donc que rien n'a changé entre le sourire de Socrate et celui de Flaubert ? On l'a vu, l'ironie semble être une méthode ayant trait à la dialectique, la recherche, la confrontation,

⁸ Etienne de Campos Leyza, *l'Analyse étymologique des racines de la langue grecque pour servir à l'histoire et l'origine de formation du langage*, p. 110-111, 1874 ; URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64240978/f139.item.r=parler%20interroger%20lier>

⁹ Parole ou, plus globalement, expression qui, tues, conservent leur force – et s'en voient le plus souvent grandies.

¹⁰ Emile Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, étudiée dans ses rapports avec les autres langues indo-européennes*, C. Winter, p. 229-230, 1916 ; URL : <https://archive.org/details/dictionnairety00bois>

bref : elle remet tout sur le métier. L'ironie « parle », mais elle « noue » ; elle dévie, se retourne sur elle-même, inverse la donne. Elle naît, à la base, du domaine philosophique ; et celle-ci n'est pas encore le centre d'ébats rhétoriques divers et variés sur la vérité d'un certain propos, d'un certain mot... non, c'est un chemin vers la conscience de l'ignorance, vers la réflexion, vers la relativité des hommes et de leurs convictions, s'il en est. L'*eirôn*, c'est celui qui s'intéresse – *inter-esse*, dit le verbe latin, c'est celui qui *est parmi* – parmi tant d'autres hommes, idées, points de vue, positions ; c'est celui qui veut aller chercher à l'intérieur de chacun quelque chose de tu mais d'universel, celui qui aura compris, comme Socrate, que rien n'importe plus que la question. Le cœur de l'ironie se joue dès sa naissance dans la communication, l'échange ; elle passe par l'autre, par le monde. Ainsi l'ironiste fait-il un détour perpétuel et nécessaire par le monde, par l'autre - et eux par lui.

1.2 Évolution de l'étude de l'ironie

Or, comme l'étude du monde s'est peu à peu concentrée sur les moyens de le définir, c'est-à-dire le langage et ses atours, l'ironie s'est vue assidûment étudiée dans les traités de rhétorique.

1.2.1 De l'ironie en rhétorique...

Jusqu'ici, et tout aussi bien chez Aristote, il ne se trouve pas de définition précise, ni de marque précise d'ironie; c'est d'ailleurs plutôt à un positionnement, à une postulation, une posture qu'elle nous conduit - et en aucune façon à quelque idée que ce soit d'une figure, encore moins rhétorique. Chez Socrate, on semble pour l'instant davantage confronté à une méthode qu'à des paroles ou phrases distinctes. L'ironie semble être en quelque sorte la « pédagogie socratique », une posture qui ne cherche pas à affirmer une vérité mais à conduire ceux qui la cherchent ou la demandent à se remettre en question, s'interroger eux-mêmes. Socrate « s'offre aux questions », c'est bien connu, sans prétendre – ostensiblement, du moins – une quelconque supériorité.

Ces choses dites, on prêtera une fois de plus attention à cette double définition du verbe premier : déjà, dès la naissance du terme, on a affaire à un choix, une ouverture, une question - de l'ironie ; déjà la définition, le mot même est source de remise en cause, de doute, de curiosité – d'une quête.

Petit à petit, on voit croître un intérêt particulier pour l'ironie, cette figure étrange qui ne veut se plier à aucune catégorie fixe ; c'est ainsi que Quintilien s'y penchait pour à la fin distinguer

deux types d'ironie : l'ironie comme trope, l'ironie comme figure de pensée, suivant ainsi un modèle d'opposition allégorie/métaphore¹¹. Cicéron, de même, employait déjà des termes comme « *aliter* », « *diversum* » ou la définissait comme « *eam dissimulatio quam Graeci vocant εἰρωνεία* »¹².

Pour ce qui est du Moyen-âge, le plus pertinent est peut-être d'aller consulter ce que nous dit le grand philosophe et spécialiste de la langue courant XIV^e siècle : Nicole Oresme. Voilà ce qu'il constate de l'ironie : « Yronie est quant l'en dit une chose par quoy l'en veult donner à entendre le contraïro »¹³. Même si le nom de l'ironie n'était pas des plus usités, elle existait, on savait ce que c'était, on la pratiquait ; d'ailleurs, et plusieurs spécialistes s'y sont penchés, on trouve, par exemple, de nombreuses traces d'ironie chez Chrétien de Troyes¹⁴.

Vossius, rhétoricien et grammairien néerlandais confirmé (1577-1649) en faisait une des quatre figures mères de la rhétorique. L'ironie est pour lui « figure de contradiction » entre sens implicite et explicite ; elle s'oppose à la « figure de ressemblance » dont font partie les analogies, les comparaisons ou encore les métaphores, ainsi qu'à la figure de la contiguïté, où se placent toutes les variantes de métonymie. Enfin, à la figure d'inclusion, qui couve la synecdoque et ses déclinaisons. Le rhétoricien nous fait également part d'une formule très juste pour définir l'ironie, une formule qu'il tient de Rufinianus (qui lui-même cite Salluste !) : « quand nous renfermons une chose en notre cœur, mais que nous en avons une autre sur la langue, et que la phrase prononcée s'interprète au contraire du sens des mots »¹⁵. Ce n'est, concédons-le, qu'une formule ; mais, bien qu'elle penche davantage du côté esthétique que rhétorique, on peut y déceler déjà une des caractéristiques substantielles de l'ironie : c'est l'idée de contradiction qui enjoint Vossius à la catégoriser sous le nom donné plus haut. La contrariété et la confrontation des sens sont donc présentes dès les questions étymologiques du mot ; le cœur de l'ironie semble se situer dans un lien ambigu, tendu entre implicite et explicite, entre impression et expression.

¹¹ Marcus Fabius Quintilianus Quintilien, *Institutionis oratoriae*, VIII, 6 et IX, 2. Cité dans HAMON Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996, p. 45.

¹² Cette dissimulation que les Grecs appellent ironie.

¹³ Francis Meunier, *Essai sur la vie et les ouvrages Nicole Oresme*, Hachette Livre BNF, 1857.

¹⁴ Peter Haidu, *Au début du roman, l'ironie*, Poétique n° 36, Seuil, novembre 1978, p. 443-466.

¹⁵ Gérard Vossius, « Rhétorique de l'ironie », traduit du latin par C. Magnin-Simonin, *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 499.

Plus tard, au XVIII^e siècle, Beauzée, pour prendre un exemple d'autorité critique, répertorie dans l'*Encyclopédie méthodique* de Panckoucke¹⁶ différents procédés d'ironie que l'on citera en intégralité : la mimèse, une sorte d'imitation, de reproduction de discours qui occupera notre réflexion un peu plus tard ; l'astéisme, le blâme élogieux bien connu du discours ampoulé ; le charientisme, du grec *khariēntismos*, traduit par trait d'esprit – une ironie délicate et piquante à la fois ; le diasirme, éloge blâmante privilégiée entre autres par Voltaire ; le chleuasme, sorte d'autodépréciation, de blâme de soi par soi pour se faire louer ; le persiflage, dont le nom nous vient tout droit de Persiflès, héros d'une parodie du XVIII^e siècle – une ironie grinçante, pratiquée dans un petit cercle ; et enfin le sarcasme¹⁷, du grec *sarkasmos*, traduit aujourd'hui par une raillerie mordante – primitivement « arracher la chair », « montrer les dents pour se moquer ». Ainsi, pour Beauzée, à l'image de ce classement, l'ironie ne procède pas par une figure de mot employant un mot ou groupe de mots pour un autre, avec une autre signification, mais parfois bien d'une figure de pensée plus globale, consistant à *prétendre* dire une chose et *en vouloir* dire une autre. Parallèlement, Fontanier (au XVIII^e siècle également), bien connu pour son rapport rigoureux au traitement de la figure rhétorique, considère que 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. »¹⁸ et qu' « elle semblerait appartenir plus particulièrement à la gaieté ; mais la colère et le mépris l'emploient aussi quelquefois, même avec avantage ; par conséquent, elle peut entrer dans le style noble et dans les sujets les plus graves. », continue-t-il un peu plus loin. Définition qui pointe ici premièrement la substitution d'une expression à une autre, qui serait quelque forme d'une pensée contraire ; et, deuxièmement, le lien entre sentiment (et/ou assentiment) et ironie, ainsi que sa faculté de souplesse, d'adaptation à un certain discours ; mais le tout définitionnel demeure assez vague et sommaire, en définitive, quant à l'usage précis de l'ironie. Trouverons-nous donc une définition qui réunira enfin les quelques branches sémantiques distinguées jusqu'à lors et dont l'ironie constitue le tronc, la racine primaire ?

1.2.2 ...aux ironies plus pratiques

¹⁶ L'*Encyclopédie méthodique par ordre de matières* par une Société de gens de Lettres, de Savans et d'Artistes, a été dirigée par le libraire Panckoucke. Publiée de 1782 à 1832, elle est divisée en dictionnaires scientifiques. Forte de plus de 200 volumes pour une quarantaine de matières, comptant plus de 400 auteurs et graveurs, elle consiste dans une édition nouvelle et complète de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert dont Panckoucke se veut l'héritier.

¹⁷ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996, p. 45.

¹⁸ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, 1830, réédition Paris, Flammarion, 1977, p.145-146.

C'est à l'époque de l'ironie par excellence, le XIX^e siècle, et traçant le bilan des différentes évolutions sémantiques du terme, que l'on peut enfin rencontrer cette définition ; elle se trouve chez Littré :

Proprement, ignorance simulée, afin de faire ressortir l'ignorance réelle de celui contre qui on discute ; de là l'ironie socratique, méthode de discussion qu'employait Socrate pour confondre les sophistes. / Par extension, raillerie particulière par laquelle on dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre. / Fig. L'ironie du sort, événement malheureux qui semble être une moquerie du destin »¹⁹.

On a donc à la fois un aspect pédagogique et un aspect moqueur pour ce qui est de l'ironie en discours. Ainsi retrouve-t-on ce que propose Mme. Kerbrat-Orecchioni dans ses *Problèmes de l'ironie*, à savoir cette composante illocutoire qui fait que quand on ironise on « attaque, agresse, dénonce, vise une cible »²⁰ ; l'ironie du sort, quant à elle, est qualifiée de « moquerie du destin » : l'homme projette jusque dans une entité une intention railleuse. L'ironie du sort est peut-être celle qui nous est la plus familière, celle qui paraît, au premier abord, la plus simple ; elle ne l'est en réalité pas moins que sa parente, l'ironie « verbale ». D'ailleurs, toujours en lien avec cette espèce de l'ironie, l'ironie des choses (ou l'ironie du monde), regardons du côté de l'Allemagne, pays d'une des premières apparitions du mot dans ce sens d'ironie « du sort » (Staël, *Corinne*). Il se trouve qu'une dimension de plus surgit qui n'avait jamais encore été pointée jusque là puisque dépendante d'une époque presque révolutionnaire en matière de littérature, et d'ironie : le XIX^e siècle. Dans le *Deutsches Wörterbuch* de Brockhaus et Wahrig²¹, dictionnaire allemand, on retrouve en effet les idées non seulement d'ironie du sort, d'ironie verbale, mais également de « romantische Ironie »²² ; et cette définition sera cruciale pour expliquer plus tard le lien entre ironie et réflexivité : l'ironie romantique y est en quelque sorte définie comme l'attitude critique que l'artiste développe par rapport à sa propre création, « c'est une sorte de dissociation qui permet au créateur de regarder son œuvre avec ironie », traduit synthétiquement Pierre Schoentjes²³.

¹⁹ Émile Littré, *Dictionnaire*, 1863-1877. : URL : <https://www.littre.org/definition/ironie>

²⁰ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « L'ironie » dans « *Problèmes de l'ironie* », Linguistique et sémiologie, Travaux du centre de recherche linguistiques et sémiologiques de Lyon, 1976, 2, p. 34.

²¹ Publication étalée sur la période 1854-1961.

²² Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001, p. 20-21.

²³ *Ib.* p. 23-24.

Se dégagent donc principalement, après ce rapide panorama historique, quatre formes d'ironie : l'ironie socratique, l'ironie des choses (du sort), l'ironie des mots (verbale) et l'ironie romantique.

Ces quatre formes se distinguent aujourd'hui selon les spécialistes en trois formes globales et mobiles : l'ironie des choses (du sort), l'ironie verbale, et l'ironie littéraire - se servant l'une l'autre dans leur domaine propre et se nuancant sans cesse. Il paraît donc essentiel de se pencher lors sur le fonctionnement de l'ironie, son usage en société ou à l'écrit, ses appuis, sa matière, son champ d'exercice. L'ironie se nourrit de tous les systèmes, de toutes les fonctions et de toutes les formes ; c'est peut-être même là une de ses principales facultés : repérer ce qu'il peut y avoir de mécanique en l'humain, dans son langage, repérer enfin comment toute cette matière vivante se meut et se croise, s'écoute et se lie – comment elle se lit.

2. L'ironie et sa mécanique

Attardons-nous maintenant plus particulièrement sur l'acception du mécanisme de l'ironie, sur son fonctionnement. Que se passe-t-il quand on ironise ? L'ironie est-elle question de mot, de phrase, de valeurs ?

2.1 L'ironie en tension(s)

2.1.1 Entre trope et figure : contrariété et ironie

Eu égard aux différentes définitions antique, médiévale ou plus contemporaines, on constate qu'il s'est pensé longtemps que l'ironie suppose un locuteur qui veut répondre ou faire entendre à un interlocuteur un certain contraire de ce qu'il lui dit ou demande. Un des représentants de ce courant est Dumarsais, dont on sait qu'il définit l'ironie comme une figure de mot, plus exactement « une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit : ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie, ne sont pas pris dans le sens propre et littéral ». ²⁴

Nous voyons là que cette définition insiste elle aussi sur une idée d'opposition entre sens littéral et sens figuré ; de même Kierkegaard, sur un plan moins formel, dans une acception de l'ironie comme figure de pensée, avançait que l'ironie consiste à ne pas dire ce que l'on pense

²⁴ César C. Dumarsais, : Des tropes ou des différents sens, Paris, Flammarion, 1988.

ou dire le contraire de son opinion. Le problème, en un sens, est que ces deux définitions – l'une proche de la figure de mot et l'autre figure de pensée – sont toutes deux pertinentes, mais elles ne suffisent pas. L'ironie n'engage pas que l'ironiste, seulement ses mots ou seulement sa pensée, elle engage tout, la parole d'autrui, les valeurs, les hiérarchies, l'énonciation en somme - et en silence. Elle exprime plus en disant moins, en disant *ailleurs*.

Bergson, considérera, lui, l'ironie comme « transposition » : elle consiste à « donner à la même phrase deux significations indépendantes qui se superposent »²⁵. Une singerie de la mécanique humaine, de son caractère rébarbatif, du *decorum* régissant la société ; que ce soit dans l'action, dans le langage, la pensée ou les caractéristiques même des machines inventées par l'homme. Systématisation des discours, stéréotype des échanges humains, des relations publiques ou privées : telles sont les matières de l'ironie.

D'un autre côté, sous un angle davantage psychanalytique, Freud s'intéresse lui aussi à l'ironie comme système, mais plus particulièrement sous l'angle de la situation d'échange, de la communication, plus exactement encore en injectant la conscience de cette situation dans l'intention de l'ironiste lui-même, faculté qui lui sert à élaborer son ironie. Cependant, Freud, tout en considérant le récepteur dans le processus de l'ironie, reste sur des éléments définitionnels s'apparentant au contraire : dire « le contraire de ce que l'on veut suggérer, tout en évitant aux autres l'occasion de la contradiction »²⁶. Occasion désagréable, bien sûr, puisqu'elle cherche à être évitée. Contradiction, oui, mais laquelle ? lesquelles ? comment ? est-elle – sont-elles – dans les mots ? dans le fond ? dans le « cœur » comme disait Ruffianus il y a quelques instants ? Quoi qu'il en soit, l'ironie semble mêler avec un sourire narquois les ambiguïtés du verbe et de la pensée, de l'intention et de l'intuition, de la tension et de l'attention.

De là, nous pourrions indiquer une nuance essentielle entre une ironie verbale qui serait plus prompte, directe, et une ironie littéraire plus réfléchie, mûrie, puisque travaillée à l'écrit. Mais ces ironies, qui se servent l'une l'autre, s'intriquent, incombent par ailleurs toutes deux une manière particulière de dire les choses qui devient tout aussi importante que les choses effectivement dites ; c'est dans la façon que le lien entre explicite et implicite de l'énoncé se fait – le *modus* – c'est grâce à la forme nuancée que l'énonciateur lui donne soit directement,

²⁵ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 1900, p. 45 ; URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf

²⁶ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 1905, p. 153 ; URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/le_mot_d_esprit/freud_le_mot_d_esprit.pdf

soit indirectement, que le destinataire peut entendre ce qu'une autre voix lui aura *laissé entendre* (ou, plus encore, voir ce qu'un corps, un comportement, lui aura laissé entrevoir).

2.1.2 Entre dire et dit : façon et ironie

*La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui l'écoute. Celui-ci doit se préparer à la recevoir selon le mouvement qu'elle prend, comme parmi ceux qui jouent à la paume, celui qui reçoit se recule et s'apprête selon qu'il voit remuer celui qui lui envoie la balle et selon la forme du coup.*²⁷

Plusieurs spécialistes ont effectivement signifié l'importance de la manière d'user de l'ironie, la manière et plus encore la nécessité de la faire *entendre* à l'interlocuteur non pas tant par les mots employés, les phrases, que par la façon dont le locuteur les prononce (ou les écrit) et dont elles se répondent entre elles. En effet, c'est bien souvent la tension entre ce qui est dit et ce qui accompagne le propos qui jouera le rôle d'indice de l'ironie. Quintilien, déjà, avançait : « *Ea aut pronuntiatione intellegitur, aut persona, aut rei natura.* »²⁸ ; A. Calepin, savant ayant consacré toute sa vie à la confection de son *Dictionnaire* publié en 1502 et augmenté en 1509, considérait l'ironie comme « figure qui tire toute sa force de la prononciation ». Furetière, poète fabuliste mais surtout lexicographe français, dit, lui, que l'ironie consiste « dans le ton aussi bien que dans les paroles » ; c'est à l'article « Ironie » de son *Dictionnaire*. Dumarsais, dont nous avons déjà parlé, note l'importance du « ton » également²⁹. Enfin, R. Bary, historiographe et rhétoricien français, ne manque pas de signifier lui aussi que cette figure dépend moins des paroles que du ris, du geste, de la voix.³⁰

L'énonciation, échange oral ou écrit, semble donc avoir un rôle indéniable à jouer dans l'ironie, un rôle équivalent, si ce n'est plus important, que son contenu. C'est Mme. Kerbrat-Orecchioni qui nous dit que l'étude de l'ironie est « absolument indissociable d'une interrogation sur le sujet d'énonciation, cette instance qui, dissimulée derrière le texte, juge,

²⁷ Montaigne, *Essais*, III, XIII, « De l'expérience », collection « Bibliothèque de la Pléiade », texte établi et annoté par Albert Thibaudet, 1950, p. 1222-1223.

²⁸ « Ce qui la fait comprendre, c'est soit le ton de l'énonciation, soit la personne qui s'en sert, soit la nature du sujet », dans Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae*, VIII, 6 dans LE GUERN, « *Éléments pour une histoire de la notion d'ironie* », *Linguistique et sémiologie* 2, 47-59.

²⁹ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996, p. 45.

³⁰ René Bary, *La Rhétorique française, où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de nostre langue*, 1676, p. 305 ; URL : https://books.google.fr/books?id=nkLpxe1T6AAC&pg=PA305&lpg=PA305&dq=cette+figure+d%C3%A9pend+moins+des+paroles+que+du+ris,+du+geste,+de+la+voix+source=bl&ots=8nI9yM8Dox&sig=pJSZcYrZlqFj1YU255qtXduzBg&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKÉwibmI6I_5PZAuUDDuwKHW_oC2UQ6AEIljAA#v=onepage&q=cette%20figure%20d%C3%A9pend%20moins%20des%20paroles%20que%20du%20ris%2C%20du%20geste%2C%20de%20la%20voix&f=false

évalue, ironise »³¹ ; et, en effet, nous le verrons, la place de l'évaluation, du jugement, des valeurs, est primordiale dans l'usage de l'ironie. Mais allons au-delà. L'énonciation, inséparable d'un contexte particulier, d'un cadre, induit des situations particulières, dépassant bien souvent la simple idée d'opposition stricte entre les propositions, qu'elles soient explicites ou implicites, d'un énoncé. L'ironie fonctionne alors bien souvent par « analogie »³², dans le sens général du terme : l'ironie ne viendra donc pas du fait que, dans une situation d'échange, l'ironiste use simplement d'une quelconque forme de contradiction sur un propos de l'ironisé, mais bien de toute une panoplie d' « idées accessoires », une série de propos, implicites ou explicites, d'événements, qui conduisent non pas à une contradiction « sensée » à proprement parler, mais plutôt à des contraires (plus larges, plus ouverts, un déplacement du curseur d'analyse).

Il est donc plutôt préférable de parler de tensions³³ : 1) tension entre deux parties disjointes et explicites du même énoncé (deux registres, deux champs sémantiques, deux termes d'une comparaison mis en voisinage hétéroclite) ; 2) tension entre le narrateur et son propre énoncé, dont il se désolidarise entièrement ou partiellement ; 3) tension entre énoncé et énoncé extérieur (cité, pastiché, parodié, mentionné en écho) ; 4) tension entre continu/discontinu.³⁴ L'ironie privilégie et donne à voir les contrariétés des hommes, de leur rapport au monde, lequel est plus ou moins heureusement pris en charge par le langage. Grande conciliatrice de l'opposition à tous points de vue, elle rapproche tout ce que l'on oublie de lier d'habitude ; elle instaure par là des tensions diverses se jouant à divers degrés (sémantique, syntaxique, énonciatif, énoncif), ou plutôt elle les saisit et les altère ayant remarqué leur qualité fondamentale dans les échanges humains.

C'est cela qui caractérisera toujours l'ironie, une histoire de tensions, lesquelles alimentent un certain non-dit dissimulé sous la parole, le ton, les mots, pour à la fin instaurer le doute quant à la responsabilité et l'investissement de l'ironisant : ainsi, comme l'a montré ailleurs Berrendonner, professeur émérite de linguistique française moderne et ironologue confirmé³⁵, l'ironie est

³¹ Cité dans MUECKE Douglas C., « *Analyses de l'ironie* », *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 482.

³² JARDON Denise, *Du Comique dans le texte littéraire*, Paris-Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1988, p. 80.

³³ ALLEMAN Beda, « *De l'ironie en tant que principe littéraire* », *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 385-398.

³⁴ HAMON Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996, p. 40.

³⁵ M. Berrendonner est en effet l'auteur de l'article « De l'ironie ou La métacommunication, l'argumentation, et les normes » chap. V, p. 173-239, dans *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981,

un double jeu énonciatif : d'une part, l'ironiste prétend prendre en charge ce qu'il exprime comme s'il cherchait lui-même à décrire le monde ; d'autre part, il se distancie paradoxalement de cette prise en charge prétendue, pour présenter ce qu'il considère comme une « singerie critique » d'une énonciation primaire portant sur un contenu plus ou moins analogue (attaque au discours d'autrui), soit d'une simple opinion ou d'une norme de pensée ³⁶.

C'est donc un jeu entre des éléments énonciatifs, argumentatifs mais, d'autre part, entre les participants de l'entreprise ironique qui seront mis en scène par l'ironiste, formant ainsi un schème que l'on peut retrouver presque en toute parole, toute action ironique.

2. 2 Ironie et actants : confiance, hiérarchies et valeurs

« Pour le profit des hommes, il est souvent besoin de les piper. »³⁷

2.2.1 Scénographie de l'ironie : l'ironie en bande organisée

Ainsi voit-on désormais l'ironie comme ce jeu de tensions, d'échanges perpétuels entre les formes et les sens, le dessus et le dessous, le dedans et le dehors ; elle l'est encore davantage si l'on songe ici à l'organisation même de l'ironie, qui nécessite plusieurs actants pour sa réalisation. Par une sorte d'ironie du sort, l'ironie, reine de déconstruction, possède pourtant elle aussi sa propre organisation. L'ironisant, l'ironisé, le gardien de la loi, l'éventuel complice, le naïf sont cinq entités de ce système qui se déclinent, s'intervertissent, se jouent entre elles sans relâche. Ce qui est certain, et peu nombreuses sont les choses certaines dans l'ironie, c'est que « le décodage de l'ironie met en œuvre, outre leur compétences linguistiques, les compétences culturelles et idéologiques des partenaires de l'allocution »³⁸. Voyons donc qui sont les partenaires en question.

Mme. Kerbrat-Orecchioni parle, du locuteur (A1), tenant un certain discours ironique à l'intention d'un récepteur (A2), pour se moquer d'un tiers, la cible (A3). Puis, elle postule, rejoignant Philippe Hamon, pour un quatrième actant, le naïf, qui ne saisit pas la portée du discours ironique et peut, souvent, être la cible ou, on le verra, la source d'une critique cachée

³⁶ Cité dans Laurent Perrin, *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, Éditions Kimé, 1996, p. 160.

³⁷ Montaigne, *Essais*, II, XII, p. 579, cite Platon, *La République*, V, II.

³⁸ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « *Problèmes de l'ironie* », *Linguistique et sémiologie*, Travaux du centre de recherche linguistiques et sémiologiques de Lyon, 1976, 2, « L'ironie », p. 30.

sous la semblance de l'innocence³⁹. Morier, grammairien et linguiste suisse dont le *Dictionnaire de Poétique et de rhétorique*⁴⁰ est bien connu, allait même jusqu'à classer les différents facteurs de la « feinte sottise » parmi lesquels il nomme trois « naïfs réels », très prisés, soit comme énonciateur soit comme cible de l'ironie (soit les deux) : l'enfant, l'étranger et le fou⁴¹, dont la légitimité fait douter le récepteur - faisant naître la suspicion, oui, mais clémente. L'in vraisemblable se trouve affirmé au premier degré : le personnage est-il sérieux, ironique, ou fou ? Qui juge ? l'auteur ? le personnage ? est-ce simple construction ? une identité qui se révèle ? l'ironiste, en fait, c'est un peu celui qui joue sérieusement, *severe ludit*⁴², celui dont on ne sait plus, finalement, quoi penser pour la raison même qu'il semble avoir tout pensé d'avance ; on ne sait pas, en fait, si lui-même se prend au sérieux. On ne peut savoir non plus pour le moment si la cause est qu'il ne veut ou ne peut l'être, mais pouvons seulement avancer que dans cet oscillant *Theatrum mundi*⁴³, où tout résonne de travers, l'ironiste a compris que sa place serait non pas dans un retrait total, non pas davantage dans un investissement démesuré, mais dans une sorte de *vacance* lucide et attentive.

Nous allons le voir, l'ironie fonctionne précisément par ce jeu d'incertitude des sources, de qualification il règne alors toujours quelque *inquiétude* énonciative et narrative. Pour le moins intrigante et fondamentale, cette inquiétude provoque une réflexion vacillant toujours entre langage et site d'énonciation, mais permet par ce biais la remise au jour de l'originelle hétérogénéité du langage sur laquelle se fonde l'ironie.

2.2.2 Mention écho, l'ironie raisonne en résonnant

Une théorie, avancée par Sperber et Wilson, théorie dite des « mentions », a joué et joue encore un grand rôle dans le débat des ironologues. Les deux spécialistes partent d'un principe fondamental de l'ironie et posent comme « seule intuition clairement reconnue » que « le locuteur ne veut pas faire entendre l'idée qu'il énonce et qu'au contraire il veut faire entendre que cette idée est à l'opposé de la sienne », ils continuent : « le locuteur cherche

³⁹ Douglas C. MUECKE, « *Analyses de l'ironie* », *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 479-480

⁴⁰ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1961, 5^e édition revue et augmentée en 1998. Couronné par l'Académie française (Prix Saintour). Ouvrage publié avec l'aide du Fonds suisse de la recherche scientifique. (1961)

⁴¹ *Ib.* p. 487

⁴² Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, coll. « Champs », 1999, p. 130.

⁴³ A ce propos, on se souvient de ces quelques vers : « Ce monde périssable et sa gloire frivole/ Est une comédie où j'ignorais mon rôle. », Jean de Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, acte IV, scène 7, Garnier Flammarion, Paris, 1999, p. 94.

ainsi à faire entendre une idée sur une idée »⁴⁴. Prenons le « sur » dans tous les sens du terme : c'est une idée superposée *sur* une autre, et/ou une idée, un avis, une pensée, un propos *sur* un autre.

Parallèlement, le propos de l'ironiste est vu comme un énoncé qui a déjà été prononcé quelque part, à un moment donné, exprimant une idée contraire - ou du moins en désaccord - avec celle que l'ironiste veut faire passer au moyen de cet énoncé controversé lui-même. Là est le procédé de mention ; ainsi les deux spécialistes soutiennent-ils que

toutes les ironies typiques, mais aussi bien nombre d'ironies a-typiques du point de vue classique, peuvent être décrites comme des mentions (généralement implicites) de proposition. Ces mentions sont interprétées comme l'écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence.⁴⁵

Le locuteur exprime « quelque chose à propos de l'énoncé plutôt qu'au moyen de lui », ils précisent : « quand on mentionne une expression on désigne ce que cette expression désigne »⁴⁶. Il existe plusieurs degrés de transmission de l'énoncé au moyen de la mention, l'écho peut être plus ou moins manifeste, mais toujours présent (même si sous-entendu). Lorsque la mention est directe, le locuteur prétend reproduire en écho à la fois le contenu et la forme linguistique d'un discours objet. D'autre part, lorsque la mention est indirecte, non seulement les marques de personne mais l'ensemble de propriétés linguistiques de ce qui est mentionné peut être mis au compte du locuteur responsable de la mention⁴⁷. Il faut par ailleurs garder à l'esprit que ce phénomène d'écho sera toujours une reproduction ; en effet, Sperber et Wilson précisent qu'il sera reproduction, oui, mais reproduction d'un discours, et, encore davantage, d'un discours toujours antérieurement tenu. Nous nuancerons en précisant que ce discours repris peut-être anticipé, mais, effectivement, il sera toujours la reproduction d'un discours qui *aura été tenu* à un moment donné.

Cette définition permet donc de considérer que tout énoncé ironique sera une susceptible « citation », « reprise » d'un énoncé que le locuteur tient pour ridicule et veut exhiber,

⁴⁴ Dan Sperber, Deirdre Wilson, « *Les ironies comme mention* », *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 402.

⁴⁵ *Ib.* p. 402.

⁴⁶ *Ib.* p. 403-409

⁴⁷ Laurent Perrin, *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, Éditions Kimé, 1996, p. 121.

⁴² Oswald Ducrot, « *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation* », dans *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, p. 211.

montrer comme grotesque⁴⁸, en l'adaptant au contexte dans lequel il se trouve. Plus exactement, ce serait presque la citation non pas seulement de la chose dite mais également de la manière dont elle a été dite, nous l'avons vu. Une position intermédiaire, celle de Ducrot, nous permettra d'apporter à la fois clarté et synthèse sur ce point : c'est que

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.⁴⁹

C'est cette dissociation, cette dysharmonie, cette ambiguïté énonciative qui caractérise l'ironie. C'est un recul, l'émission d'une réserve de la part du locuteur ironique à l'égard d'un énoncé qu'il considère absurde, un énoncé qu'il reprend tel un moyen, un propos qu'il transpose pour y greffer de l'implicite critique. Ainsi Ducrot souligne-t-il également que

d'une part, la position absurde est directement exprimée (et non pas rapportée) dans l'énonciation ironique, et en même temps elle n'est pas mise à la charge de L, puisque celui-ci est responsable des seules paroles, les points de vue manifestés dans les paroles étant attribués à un autre personnage, E.⁵⁰

Il y a donc toujours ce mouvement, ce jeu de confrontation, ces entrecroisements qui créent un champ de tensions que Beda Allemann nomme *spannungsfeld*, une aire de jeu qu'elle nomme par ailleurs *spielraum*⁵¹. C'est une valse de l'espace textuel, qui s'exerce aussi bien horizontalement (syntaxe, tension des énoncés entre eux, contexte) que verticalement (morale, valeurs, hiérarchies) ; c'est ce que le présent travail va s'attacher à montrer maintenant.

2.2.3 Ironie et jugement : jeu de qualification et de sources

Ainsi faut-il donc prêter autant d'attention à l'ironisant qu'à l'ironisé : l'ironiste (qu'il soit locuteur/ narrateur, personnage, ou les deux) est pourvu par l'auteur d'une certaine aptitude à juger : ni l'impact ni l'effet de l'énoncé ne seront les mêmes selon la légitimité de celui qui porte un jugement sur quelqu'un ou quelque chose ; il en va de même si l'on s'intéresse à l'ironisé : ses qualités seront forcément comparées à celles de l'ironisant, par l'auteur d'abord –

⁴⁸ En effet, elle ne combat pas forcément son sujet de front mais le montre à lui-même tel qu'il est afin qu'il s'amende.

⁵⁰ Alain Berrendonner, « De l'ironie ou La métacommunication, l'argumentation, et les normes », *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, chap. V, p. 211.

⁵¹ Beda Alleman, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 396.

nécessaire pour mettre en place son énoncé ironique, et donc une voix, une opinion autre – puis par le complice (lecteur ou auditeur, arbitre en quelque sorte, différent de la cible) qui se fera automatiquement une opinion selon les idées accessoires auxquelles il a accès (légitimité du juge de juger ou de montrer ceci ou cela sous tel ou tel angle – biaisé).

La manière est aussi importante que le propos, la source autant que la cible. L'ironiste dit « innocemment » ce qui est, en ne négligeant aucun détail ni dans son discours ni dans la réception de son discours. C'est une ruse auctoriale. L'ironie est donc affaire de degré, de nuances, c'est Schoentjes qui cite pertinemment F. Schlegel, philosophe romantique bien connu :

Un homme vraiment libre et cultivé devrait pouvoir se mettre à son gré au diapason philosophique ou philologique, critique ou poétique, historique ou rhétorique, antique ou moderne, de façon très arbitraire, comme on accorde un instrument au diapason ; et ceci à tout moment, à tout degré⁵².

Il voit l'ironie comme jeu de qualification, certes, et donc de valeurs – d'idées sur le monde, d'ordre, de hiérarchies, d'échelles... oui, l'ironie joue de tout ce qui s'évalue, de tout ce qui se compte et de tout *ce sur quoi* l'on compte. Ainsi, toutes ces années où la critique débattait des idées de « contraire », de « contradiction », d' « opposition » ont permis, en déplaçant peu à peu le curseur, de démontrer que le propos singé, ironique, moque ou déforme une valeur plutôt qu'un simple mot, qu'une simple expression, une simple pensée. Cette valeur, elle aussi, dispose de contraires et de toute sorte de déclinaisons et variantes ; ainsi, écoutons Berrendonner qui fut à la tête de cette thèse rhétorique tout à fait cruciale pour l'étude de l'ironie : l'énoncé lui-même dispose d'énoncés « parents » ou contraires, mais les valeurs que porte en son sein l'énoncé en auront également, l'ironie est donc « une contradiction de valeurs argumentatives »⁵³.

C'est la raison pour laquelle on trouve principalement des formes d'ironie qui jouent de ce qu'on nomme des « contrevérités » : ces dernières consistent à raisonner par l'absurde, par l'exagération ironique, et conduisent à dérégler un système de raisonnement dont la mise en

⁵² Frédéric Schlegel, *Fragments*, traduit par Ch. Le Blanc, Paris, Corti, 1996 ; dans Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001, p. 106.

⁵³ Alain Berrendonner, « *De l'ironie ou La métacommunication, l'argumentation, et les normes* », *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, chap. V, p. 184.

œuvre est contestée. C'est ce qu'avance également G. Almansi, comparatiste et ironologue italien, quand il écrit : « Ou le poète est honnête et sincère, ou bien il est honnête dans sa franche déclaration de malhonnêteté, dans son appel direct à la complicité d'un lecteur co-ironique avec qui il se ligue aux dépens d'une tierce personne »⁵⁴. Tout semble donc se trouver dans la qualification attribuée à celui qui énonce les propos problématiques ; et la difficulté est d'autant plus élevée quand le doute sur le sujet d'énonciation est poussé à son paroxysme, quand l'indécidabilité est insoluble en raison, parfois, dans les textes ironiques les plus efficaces, les plus fins, de l'absence totale de marques, et donc de l'absence totale de repère dans les sources et les jugements de valeur. P. Schoentjes explique en ces termes ce privilège de l'écrivain sachant manier et confondre ses sources et ses cibles à la perfection :

L'auteur peut non seulement comme dans la comédie grecque ancienne ou chez Molière, exploiter les effets de surprise et de reconnaissance lorsque tombent les masques, il peut encore jouer sur le statut ambigu des propos de ses personnages, qui seront sincères ou mensongers d'après le degré de confiance accordé au masque qui les exprime⁵⁵.

L'ironie devient figure trouble, diffuse, figure aux multiples métamorphoses ; discrète et puissante, elle sait prendre tous les visages et se maquille soigneusement pour laisser derrière elle juste quelques-uns de ses indices diligemment disposés. En matière d'ironie comme en matière de chant il faut savoir placer sa voix, à la bonne tonalité, au bon rythme et, toujours, avec retenue.

2.3 L'ironie, une figure sans visage ?

Procédé caméléon, l'ironie ne semble pas pouvoir se définir sur des bases fixes et strictes ; grâce aux deux procédés généraux sur lesquels l'étude va se pencher maintenant, l'ironie couvre un large champ d'exercice et parvient ainsi à se fondre dans les décors multiples du langage.

2.3.1 Mimèse et scalarisation : le nuancier de l'ironiste

Ici, on parlera des deux procédés généraux qui permettent à l'écrivain ou au locuteur d'intervenir dans le discours, ou plus précisément de faire parler les objets du discours par leur agencement, avec distanciation. D'un côté se trouve la « mimèse » d'un discours, d'une pensée, d'une logique ; elle est considérée par certains chercheurs comme mention écho de

⁵⁴ Guido Almansi, « L'Affaire mystérieuse de l'abominable « tongue-in-cheek » », *Poétique* n°36, p. 424.

⁵⁵ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, Genève, Droz, coll. « Romanica Gandensia » 34, 2007, p. 38.

toute façon, même si elle n'est pas directement actualisable. Le discours moqué a forcément été tenu, pensé, déjà formulé, ébauché quelque part. Ce sont Sperber et Wilson, nous avons pu le voir, qui viennent introduire dans cette notion de mimèse celle d' « écho » plus ou moins direct à un autre énoncé. Beauzée, lui, définira la mimèse comme

espèce d'ironie par laquelle on répète directement ce qu'un autre a dit ou a pu dire, en affectant même d'en imiter le maintien, les gestes et le ton ; de manière qu'avec un air qui semble d'abord favorable à ce qu'on répète, on en vient enfin à le tourner en ridicule⁵⁶.

Ce serait presque ici une définition du discours rapporté, excepté que le réel changement consiste en l'utilisation beaucoup plus fréquente et travaillée des outils de l'implicite dans le jeu de l'écrit ; le souci du détail discursif et de la *façon* qui l'accompagnent sera grand. Ainsi la palette de couleurs de l'ironie se voit grandie par les possibilités que donnent les diverses déclinaisons de la mimèse ; et l'ironie, nous le savons, se passe difficilement de la nuance, elle en est même plutôt gourmande. « La muse des contrastes est donc le vrai musagète de l'ironie », disait sans trop se tromper Georges Palante⁵⁷, philosophe et sociologue français.

Justement, d'un autre côté, dotée de frontières tout aussi perméables et poreuses, se trouve la « scalarisation ». Hiérarchie interne des syntagmes, des phrases, des voix du discours, « montage » énonciatif de l'écrivain : ses noms sont nombreux. La scalarisation est complice de presque toutes les entreprises délictueuses de l'ironie, elle lui permet d'opérer parfois à partir d'un décalage mineur un bouleversement de la pensée. La scalarisation, c'est la maîtrise de la *place* (Genette), de l'imbrication de la syntaxe et du sens, c'est l'art d'immiscer des intrigues à l'échelle de la phrase elle-même ; bref, c'est le superpouvoir grammatical de l'ironiste qui lui permet de dire presque toujours ce qu'il veut dire sans le dire. A noter, par ailleurs, que mimèse et scalarisation sont la plupart du temps alliées, et se cumulent bien volontiers à tout autre type de figures.

Ce faisant, par ce feuilletage, cette obliquité, l'auteur, l'ironiste viole les règles de communication établies par P. Grice et bien nécessaires à l'étude de l'implication ironique (on les nomme également les principes de coopération dans la communication verbale) : 1) règle de qualité (être véridique) ; 2) règle de modalité (ne pas être ambigu, afficher clairement son propos). Le fait que l'ironie trompe les règles ne veut pas dire qu'elle trompe l'interlocuteur,

⁵⁶ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996, p. 23. Cite l'article « Mimèse », dans *l'Encyclopédie méthodique* de Panckoucke).

⁵⁷ Georges Palante, *L'ironie, étude psychologique*, Revue philosophique, I, 1906, p. 147-163.

c'est qu'elle veut l'emmener sur un autre terrain, à l'étage d'en bas, celui où le silence et le décalage laissent plus à penser que la parole claire ; l'ironie, en effet, veut être plus précise, plus sincère, veut donner et montrer davantage que le discours explicite. C'est peut-être le prix à payer pour mieux *s'entendre* ; il n'est pas sans risque ni, parfois, sans quelque grésillement sur la ligne de compréhension.

2.3.2 Ironie, ralentir ! : les dangers communicationnels de l'ironie

*L'ironie, cette impertinence nuancée, légèrement fielleuse, est l'art de savoir s'arrêter. Le moindre approfondissement l'anéantit. Si vous avez tendance à insister, vous courez le risque de sombrer avec elle.*⁵⁸

Le déplacement de ces règles induit des risques dans la communication : l'ironie suppose en effet un destinataire qui doit comprendre l'ironie, sinon elle n'est plus. C'est l'occasion de rappeler que l'ironie diffère du mensonge, parfois très peu il est vrai : le but de l'ironiste est de cacher pour mieux découvrir, pour faire comprendre ; non de cacher pour cacher comme il en est pour le menteur. Dans l'ironie je pense A, je dis non-A, mais veux tout de même faire comprendre A à mon interlocuteur – ou quelque chose qui se rapproche de A, que je ne veux pas que mon interlocuteur saisisse forcément dans son intégralité, mais dont je veux que ce dernier saisisse au moins l'intention ironique (pour ironie plus moderne) ; alors que, dans le mensonge, je pense A, dis non-A, et veux faire croire non-A à mon interlocuteur. Le menteur trompe son interlocuteur, tandis que l'interrogation de l'ironie établit avec l'autre une communication tacite. Comme l'a justement étudié Mme. Kerbrat-Orecchioni, il y a une insincérité dans l'ironie, mais elle est transparente⁵⁹. Elle n'appelle pas au secret mais au débat, elle n'est pas une contradiction mais *des* nuances ; c'est à nous de savoir que, dans l'ironie, le non-A n'est pas systématiquement un contraire mais bien plus souvent « autre chose ».⁶⁰

Il y a effectivement un risque pour l'ironiste de n'être pas compris, puisqu'il cherche à communiquer son opinion par voies silencieuses ou détournées. On pourrait penser, comme Kierkegaard, que l'ironiste ne veut peut-être pas être compris, tout simplement, mais juste indiquer et montrer, sans pour autant être reconnu comme tel. Pourtant, il semblerait que

⁵⁸ Emil. M. Cioran, *Aveux et Anathèmes*, Gallimard, Paris, 1987, p. 126-127.

⁵⁹ « L'ironie littéraire renonce la plupart du temps à de tels signaux [... et elle] est d'autant plus ironique qu'elle sait renoncer plus complètement aux signaux d'ironie, sans abandonner sa transparence. » dans Beda Alleman, « *De l'ironie en tant que principe littéraire* », *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 385-398.

⁶⁰ Denise Jardon, *Du Comique dans le texte littéraire*, Paris-Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1988, p. 80.

l'usage de l'ironie, dont le but est souvent de donner davantage de force à l'expression, nécessite bel et bien d'être compréhensible. Et telle est la raison pour laquelle faire de l'ironie devient « exercice d'équilibre permanent entre la lourdeur et le sophistiqué, entre la grossièreté et l'hermétisme »⁶¹ ; ajoutons que l'ironiste devra, de plus, adapter son ironie au public qui lui est présenté et à l'objectif qu'il s'est donné.

Pour éviter la mauvaise compréhension, l'ironiste aura soigné ses indices, ces mots d'alerte, ces « embrayeurs d'ironie », non pas forcément en quantité mais en qualité. L'enclenchement est parfois très subtil. Ainsi Freud pensait-il à tort que l'ironie s'indiquait « clairement » par « les inflexions de la voix, les gestes significatifs, quelques artifices de style dans la narration écrite »⁶² ; l'ironiste doit s'en servir, certes, et nécessairement, mais la finesse de l'ironie naît parfois de ce voisinage avec la difficulté de sa compréhension. Bien souvent, nous l'avons vu, le lien est analogique : il n'est pas direct, il appelle à la réflexion – c'est un détour ; il en va ainsi de ces échos et de ces mentions définies Sperber et Wilson, lesquels prennent tout leur sens, peuvent être compris quand la matière et l'information qui sert à leur décodage est complètement réunie, reconstituée. C'est ce que souligne également un passage choisi de Proust par Mme. Mercier-Leca. Un passage de *La Recherche* où le narrateur décode, justement, dissèque un propos ironique de Swann :

« La Berma dans *Phèdre*, dans *Le Cid*, ce n'est qu'une actrice si vous voulez, mais vous savez je ne crois pas beaucoup à la « hiérarchie ! » des arts ; (et je remarquai comme cela m'avait souvent frappé dans ses conversations avec les sœurs de ma grand-mère que quand il parlait de choses sérieuses, quand il employait une expression qui semblait impliquer une opinion sur un sujet important, il avait soin de l'isoler dans une intonation spéciale, machinale, et ironique, comme s'il l'avait mise entre guillemets, semblant ne pas vouloir le prendre à son compte, et dire « La hiérarchie, vous savez, comme disent les gens ridicules ? » Mais alors, si c'était ridicule, pourquoi disait-il la hiérarchie ?)⁶³.

Avec ces expressions « ne pas vouloir prendre à son compte », « comme s'il l'avait mise entre guillemets », s'opère comme une mise en scène, et une mise en évidence d'une certaine distance ironique : le narrateur déconstruit l'ironie de Swann, par une prise de distance avec le langage, traduite par l'usage de la connotation autonymique. C'est-à-dire que tout en citant les propos de Swann, Proust souligne par l'italique que le ton diffère au moment de prononcer

⁶¹ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001, p. 158.

⁶² *Ib.* p. 75.

⁶³ Cité dans Florence Mercier-Leca, *L'ironie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Ancrages », Paris, 2003, p. 41.

« hiérarchie » ; par un souci majeur de monstration, il commente de plus les paroles, pour bien faire part au lecteur et du ressenti de Swann et de celui de son narrateur, ici faussement naïf. Il décrédibilise ainsi une ironie par une autre en jouant lui-même le naïf, en posant une question à laquelle il a déjà la réponse, une réponse qui n'est par ailleurs pas des plus avantageuses pour Swann.

L. Perrin, qui a travaillé sur l'ironie⁶⁴, allie justement les deux caractères principaux du propos ironique, l'inclusion et le rejet :

l'ironie est une forme de tromperie ouverte, de double jeu énonciatif contradictoire, où le locuteur feint hypocritement et paradoxalement d'adhérer à un point de vue qu'il rejette, tout en cherchant d'une part à prendre pour cible le discours ou l'opinion à laquelle il fait écho et d'autre part à communiquer son propre point de vue par antiphrase⁶⁵.

Ainsi l'ironie joue-t-elle de la polyphonie, de l'hétérogénéité originelle de l'énonciation, de cette fausse prise en charge (plus ou moins) assumée des propos, des agissements des personnages, et de la correspondance, de la résonance entre les deux. Ducrot définit très bien cette racine polyphonique de l'énonciation :

J'appelle « énonciateurs » ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils « parlent », c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel, leurs paroles⁶⁶

C'est de cette confusion, de cet intervalle indéfinissable entre la parole, le jugement, le point de vue du narrateur, de l'énonciateur, du personnage, de l'écrivain, que naît le champ infini de possibilités pour l'ironiste de les alterner, de les contredire, de les inter-changer, de les subordonner - de faire percevoir les contradictions⁶⁷. En réalité, l'ironiste se sert de la polyphonie pour « faire comme si » le discours se tenait, avait été tenu. Ducrot dit d'ailleurs

⁶⁴ La thèse de doctorat de Laurent Perrin était intitulée : *L'ironie, du sens littéral au sens figuré* ; les membres du jury étaient Oswald Ducrot (EHESS, Paris), Catherine Kerbrat-Orecchioni (Université Lyon 2), Deirdre Wilson (University College, Oxford), et le Président, Emilo Manzotti (Université de Genève).

⁶⁵ Laurent Perrin, *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, Éditions Kimé, 1996, 145.

⁶⁶ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984, p. 204.

⁶⁷ A ce propos, écoutons Baudelaire : « Le monde ne marche que par le malentendu. C'est par le malentendu universel que tout le monde s'accorde. Car si, par malheur, on se comprenait, on ne pourrait plus jamais s'accorder. », *Mon cœur mis à nu*, XLII, dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée complétée et présentée par C. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 1207.

qu' « il n'y a rien d'ironique à rapporter que quelqu'un a tenu un propos absurde. Pour que naisse l'ironie, [...] il faut « faire comme si » ce discours était réellement tenu, et tenu dans l'énonciation elle-même »⁶⁸. C'est pourquoi une ironie trop transparente ne peut être qu'avortée ; et elle a d'ailleurs véritablement dû l'être à la moitié du XIX^e siècle, quand Alcanter de Brahm (de son vrai nom Marcel Bernhardt) journaliste et poète belge, a souhaité marquer l'ironie d'un « point d'ironie » que voilà « 4 », et qui a suscité le succès - tout relatif - que nous lui connaissons. Pour aller vite sur ce point, nous n'objecterons qu'une chose : point d'ironie, plus d'ironie⁶⁹. Nous ajouterons qu'en effet l'ironie ne peut souffrir l'explicitation totale, tout simplement parce qu'elle est constituée, bâtie, fondée sur un implicite majoritaire. De Brahm a du moins eu le mérite de poser la question de la transparence de l'ironie dans le langage et surtout des dangers de sa mauvaise compréhension. L'ironie ne pouvant pas être entièrement voyante, elle est obligée de passer par des moyens figurés ou stylistiques. Mais, en aucun cas la ponctuation - seule - n'eût pu être un moyen de confirmation d'ironie puisque le travail du lecteur-auditeur est de la cueillir, de la deviner, de l'interpréter. Nous allons donc, puisque l'ironie semble brouiller tout repère, tenter d'indiquer les lieux privilégiés par elle dans son exercice, et nous intéresser alors aux endroits de l'ironie, à ses *topoi*.

2.3.3 Les lieux communs de l'ironie

L'ironie résultant d'une scénographie particulière, organisée, posée et souvent même présumée, celle-ci ne naîtra pas sans « communautés discursives » ; ainsi, moins le contexte pourra être compris par le destinataire de l'ironie, plus d'indices il y aura – a contrario, plus la « communauté »⁷⁰ est forte, par un partage de principes, d'idées, moins de traces il y aura. Il faut, pour pouvoir encoder et décoder l'ironie, saisir l'univers de références dont elle se nourrit et le contexte qui la fait se mouvoir et valoir à ce moment précis ou dans un temps plus global. Le terrain de l'ironie se situe dans les endroits d'un texte ou d'un discours où l'on est le plus susceptible d'émettre un avis, d'évaluer, où des règles et hiérarchies seront nécessaires à l'évaluation (du lecteur) de l'évaluation (du narrateur, ou personnage). Soit dans les descriptions, les portraits, genre de nœuds normatifs, ou encore disséminés dans

⁶⁸ Ib. p. 210

⁶⁹ « Le point d'ironie, c'est comme les rires préenregistrés : ça flanque tout par terre », Cavanna, *Mignonne, allons voir si la rose...*, Belfond, Paris, 1989, p. 62-63.

⁷⁰ Linda Hutcheon, citée par Florence Mercier-Leca, *L'ironie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Ancrages », Paris, 2003, p. 41.

le périphrase ou le corps du texte qui forment une sorte de champ de tension (*Spannungsfeld*), d'aire de jeu (*Spielraum*)⁷¹, d'arrière-plan ironique.

L'ironie peut également se lire à travers les signaux typographiques, qui sont susceptibles d'être ironiques quand ils sont plus explicites, plus prolifiques, nombreux, convergents. Quand, par ailleurs, ils seront en lien avec certaines opérations de l'ironie : la contrariété, la distance, l'évaluation, la « mise en degrés » ou encore la modulation (rythmique), l'emploi de certains modes (subjonctifs, conditionnels), l'emploi de certains temps en fonction de modes (imparfait, futur), l'emploi de certains verbes modaux (vouloir, savoir, pouvoir, devoir, estimer, penser...). Enfin, l'usage de modalisateurs (certes, peut-être, même, on dirait, assez, trop, quelque peu, passablement, probablement, certainement), ou de vocabulaire évaluatif (d'où la présence de loi, règle, norme).

C'est lors de commentaires narratifs que peut aussi trouver refuge l'ironie. Et le commentaire sur une mention, ou la mention elle-même, peuvent être plus ou moins directs, et donc plus ou moins marqués : c'est le cas de la modalisation autonymique ; lorsque le locuteur, tout en prétendant employer et communiquer ce qu'il exprime, communique également quelque chose à *propos de* son discours par le moyen d'une « prédication métadiscursive », explicite ou implicite, attestant d'un fait de mention, signalé à l'écrit, ou non, par la présence de guillemets ou de mots en italiques, à l'oral par l'intonation⁷².

Mais, en fait, toute figure courante peut être matière d'ironie. La prétérition, par exemple, est utile au procédé ironique : elle comporte une sorte d'impunité de la négation, une sécurité, une prudence quant à l'explicitation d'un contenu (nier qu'on fait une description, nier qu'on pratique un certain genre, une certaine forme littéraire plus globalement, par exemple). On peut penser encore à l'énumération : ce gonflement lexical perturbateur, voyant, signal privilégié d'un décalage – d'un décollage, signal du grotesque, de la trace d'écriture, d'une accumulation des mots. Bref, l'ingrédient d'une écriture suspecte. C'est une occasion d'introduire des valeurs à travers les termes juxtaposés, termes qui créeront des voisinages humiliants⁷³, hétéroclites, de l'incohérent, du désordonné, de l'enflure. Avec cela, souvent propice à l'introduction d'une chute, elle casse un rythme soutenu, renversant tout, produisant

⁷¹ Beda Alleman, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 396.

⁷² Claire Stolz, « Polyphonie en linguistique de l'énonciation (Jacqueline Authier-Revuz) », URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_en_linguistique_de_l%26%23146%3B%26acute%3Bnonciation%28Jacqueline_Authier%2DRevuz%29

⁷³ Voir Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, coll. « Champs », 1999.

un certain « ratage ». Par là on peut dire le décalage entre une immensité et une petitesse réelle, un excès de valeur attribué et une insignifiance réelle, entre les « montagnes » et les « souris » de La Fontaine⁷⁴.

N'oublions pas, plus appétissantes encore pour l'ironie, les comparaisons et métaphores, opérant un rapprochement des contenus : le signe du visage est comme remplacé par la figure de style, par la rhétorique, une gesticulation sémantique qui donne à voir et qui est voyante. Les figures qui sont les plus efficaces sont certainement les plus longues, les filées, et les plus concentrées, qui font dans le même temps preuve d'économie textuelle, de *brevitas*, parce qu'elles rassemblent en un faible espace textuel un maximum d'écart sémantique (oxymores, antithèses, litote, comparaisons et métaphores hétéroclites). Ainsi la distance sera d'autant plus sentie comme une distanciation ironique que les contenus corrélés seront espacés, éloignés sémantiquement.

Les hyperboles, ou encore les *adynata*, figures ambigües par excellence, sont une des manières pour l'ironiste d'exacerber les caractères, comportements, langages abusifs qu'il a pu rencontrer (et dont il a usé également) en société. Là où la complexité est la plus grande, c'est quand l'hyperbole paraît poussée au maximum (c'est le cas de l'adynaton), cependant que ce qu'elle montre n'est pas tout à fait éloigné de la vérité... est-ce du premier degré ? du second ? du troisième ? l'ironiste fait-il semblant d'être ironique ? En réalité, c'est peut-être là une des pierres de touche de l'ironie, qui laisse l'erreur se détruire par elle-même, par son absurdité. Jankélévitch signale avec justesse que

l'ironie tourne à son avantage les forces destructrices de l'erreur [...] : elle leur laisse le soin, puisqu'elles s'offrent spontanément, de se discréditer elles-mêmes. – D'autres fois, 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-kiri⁷⁵.

Toute sorte, tout genre de discours peuvent également servir l'ironie. L'on pense en priorité au discours sérieux ou au discours scientifique, par exemple, rendant normalement le personnage du savant qualifié, le décrétant supérieur, faisant de lui une autorité dont le

⁷⁴ « Une Montagne en mal d'enfant / Jetai une clameur si haute, / Que chacun, au bruit accourant, / Crut qu'elle accoucherait, sans faute, / D'une cité plus grosse que Paris ; / Elle accoucha d'une souris. [...] ». Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes, Tome I*, Édition de René Groos et Jacques Schiffrin, Bibliothèque de la Pléiade, p. 123, 1933 :

⁷⁵ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, coll. « Champs », 1999, p. 98-99.

discours aura plus de valeur que de simples personnages du roman - mais finalement déconstruit et dénigré. C'est Mme. Kerkrat-Orecchioni qui nous signale que « quand nous lisons un trait d'ironie sérieuse ; nous lisons la vie elle-même [...]. Nous lisons le tempérament et la valeur, nous mettons en jeu nos plus intimes convictions »⁷⁶. On peut évidemment penser au pastiche, ou encore à la parodie. Mais L. Hutcheon précise, dans *Ironie et parodie : stratégie et structure*, que l'ironie qui use de parodie est « plus euphorisante que dévalorisante, plus analytiquement critique que destructrice ». Elle continue un peu plus loin en nommant très justement l'ironie de « combinaison d'un hommage respectueux et d'un « pied de nez » ironique »⁷⁷.

Eu égard aux différentes formes, lieux et divers emplois de l'ironie, on remarque que l'ironie transporte partout avec elle ses capacités de synthétisation, de particularisation, d'harmonisation et de globalisation. C'est de là qu'il nous faut revenir sur l'ironie romantique qui lie justement cette ironie « générale », « immanente » aux ironies « verbale » et « littéraire » sur un plan réflexif. Comme l'indique l'adjectif qui la définit, cette ironie semble prendre racine dans l'élan romantique de la fin du XVIII^e poursuivi et confirmé, au début et tout au long du XIX^e siècle. Eu égard également au climat politique, social et littéraire de cette époque, on note que l'heure était plutôt à la remise en cause, au brouhaha politique et ainsi à la naissance du doute ; Baudelaire invoque l'originalité, fait part de ce désir de changement, de bouleversement, d'un nouveau souffle. Non, on ne doute pas pour la première fois le premier jour de l'année 1800, mais tout de même : les lignes ont beaucoup tremblé, les injustices n'ont fait que s'accroître, la société réclame du nouveau et transpire la saturation. Souvenons-nous de ces paroles familières « Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau/Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel qu'importe ?/Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! »⁷⁸. C'est un des multiples signes d'une décadence, d'une suspicion et d'un doute permanents qui n'auront de cesse de conquérir petit à petit une grande majorité du XIX^e siècle.

3. Ironie romantique, ironie flaubertienne ?

3.1 XIX^e siècle et sous-rire

⁷⁶ Catherine Kerkrat-Orecchioni, « *Problèmes de l'ironie* », Linguistique et sémiologie, Travaux du centre de recherche linguistiques et sémiologiques de Lyon, 1976, 2, « L'ironie », p. 43-44.

⁷⁷ Linda Hutcheon, « *Ironie et parodie : stratégie et structure* », *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 469.

⁷⁸ Epilogue de l'illustre *Voyage*, dédié à Du Camp, *Les Fleurs du mal*, dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée complétée et présentée par C. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 127.

L'ironie romantique c'est, comme nous l'avons pu voir pour l'ironie socratique, un positionnement, une attitude, un regard particulier sur le monde et ses relations, et plus seulement sur la phrase ni le mot. On remet en question les valeurs, la *doxa*, ces règles - qu'elles soient sociales ou littéraires – qui régissent depuis trop longtemps des hommes et des écrivains qu'elles ont par là rendus aveugles⁷⁹.

3.1.1 Après l'histoire de l'ironie, l'ironie de l'Histoire

*La France en un an peut donner des milliards ; en un siècle,
elle ne fait pas dix vers de Corneille.*⁸⁰

Au XIX^e siècle, l'écrivain ne veut plus être dupe, il a suivi l'évolution de la critique théorique à la critique historique, il réalise que son œuvre ne dépend plus seulement de deux ou trois figures bien disposées ça et là, mais bien de toute une époque, d'un amas de facteurs, de points de vue insaisissables dans leur totalité. A. Compagnon, spécialiste de cette période charnière entre classique et modernité, nous explique ce contexte en citant Sainte-Beuve :

A la fin du XVIII^e siècle, précisait-il, on ne « cherchait encore dans les œuvres [...] que des exemples de goût et des éclaircissements en vue des théories classiques consacrées », mais au début du XIX^e siècle on « commença [...] à contester les théories jusque-là régnautes » et l'on rapporta les chefs-d'œuvre, leurs beautés ainsi que leurs défauts, « aux circonstances de l'époque, au cadre de la société.⁸¹

Voilà donc cette conscience de l'époque, des événements, des particularités et des singularités de ceux-ci qui entre dans la ligne de mire de la critique, mais également des écrivains. Cela nous paraît bien familier, à nous, vingt-et-uniémiens toujours trop en avance, mais c'est bel et bien cela qui envahit peu à peu les éthos littéraires du XIX^e. Se laisse donc entrevoir peu à peu cette perspective historique, qui fait réaliser mieux encore le chaos du présent qui

⁷⁹ « Le sujet de l'ironie romantique est l'homme isolé, devenu son propre objet et privé par la conscience de la puissance d'agir. Il aspire à l'unité et à l'infinitude, et le monde lui apparaît fissuré et fini. Ce qu'on nomme ironie, c'est la tentative d'endurer sa situation critique par le recul et le renversement », Peter Szondi, « Friedrich Schlegel et l'ironie romantique », *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, coll. « Tel », Gallimard, Paris, 1975, p. 108-109.

⁸⁰ Voilà qui résume la pensée flaubertienne très attentive à son époque ; on trouve cette phrase dans une composition du jeune Flaubert : *Les arts et le commerce*, dans Gustave Flaubert, *Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. 1184.

⁸¹ Antoine Compagnon, *La littérature pour quoi faire ?*, Librairie Arthème Fayard, coll. Pluriel, Collège de France, 2007, p. 16.

s'opère⁸². On voit là une renaissance plus noire du lyrisme qui devient comme le réceptacle d'une ironie permanente, d'une incertitude grandissante et insolvable. C'est toujours Baudelaire, dans son « Héontinorouménos », qui donne à voir ce sentiment – sentiment, oui, car l'ironie est devenue romantique en passant bel et bien du registre strictement verbal ou textuel au registre philosophique, spirituel, psychologique, sentimental (ou en y retournant, en réalité) :

Ne suis-je pas un faux accord/ Dans la divine symphonie/ Grâce à la vorace ironie/ Qui me secoue et qui me mord ?/ Elle est dans ma voix, la criarde,/ C'est tout mon sang, ce poison noir [...] / Je suis de mon cœur le vampire, / Un de ces grands abandonnés/ Au rire éternel condamnés,/ Et qui ne peuvent plus sourire !⁸³

Cette ironie généralisée semble peu à peu s'inscrire dans toute la littérature ; elle correspond à ce « mal du siècle » qui innerve la quasi-totalité du genre romanesque. Cette coïncidence peut-être explicitée par P. Hamon qui constate le caractère « révolutionné » du XIX^e – et pour cause – ainsi qu'une « même origine traumatisante à toutes ces représentations » liée au sentiment d'une « domination reconnue d'une même classe (la bourgeoisie) » et « cultivant une conception toujours orientée de l'Histoire ». Il continue plus loin en décrivant les matières de ce changement qui ne sont autres que « toutes choses, la Révolution, la Bourgeoisie, et l'Histoire (ou la Mort, l'Argent et le Temps), éminemment “sérieuses” comme chacun sait » bref, sujets « éminemment propres à déclencher des discours ironiques, et à être les matériaux privilégiés d'une aire de jeu ironique généralisée »⁸⁴. Toute cette matière, l'ironiste en fera son appui, son socle ; son objectif sera alors de la rendre visible tout en sachant s'estomper, s'éliider même, jusqu'à être « présent partout et visible nulle part »⁸⁵, selon, d'ailleurs, le principe flaubertien. Plus précisément encore, on peut avancer que ce matériau est composé essentiellement de discours. C'est ce qui fait de l'ironie romantique, de l'ironie dix-

⁸² « Regardez-donc, race insensée,/ Les pas des générations !/ Toute la route n'est tracée/ Que des débris des nations:/ Trônes, autels, temples, portiques,/ Peuples, royaumes, républiques/ Sont la poussière du chemin ;/ Et l'histoire, écho de la tombe,/ N'est que le bruit de ce qui tombe/ Sur la route du genre humain. » ; Alphonse de Lamartine, *Les Révolutions*, II, *Œuvres poétiques complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.

⁸³ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée complétée et présentée par C. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 74.

⁸⁴ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996, p. 128.

⁸⁵ « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie. », Gustave Flaubert, *Correspondance*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 204.

neuviémiste, une réflexion essentielle située au niveau du langage. P. Hamon explique clairement ce point :

Le dix-neuvième siècle, lui, semble avoir eu du réel une conception essentiellement langagière, un réel qu'il imagine composé de sphères de paroles imbriquées, et semble bien avoir compris qu'il ne saurait y avoir d'énonciation, quelle qu'elle soit, et par-delà la question éthique, sans « pose », « position » (sociale, dans un milieu voire un lieu concret), et « posture » d'énonciation à l'intérieur d'un plus général champ de parole socialement et topographiquement circonscrit⁸⁶.

L'étude de ces postures – positions, perspectives – semble substantielle dans la littérature du XIX^e, et le sont plus encore les déclinaisons multiples que peuvent prendre ces différentes poses ; l'ironiste est attentif à la moindre parole, au moindre geste, il s'enquiert de toutes les *façons* de la littérature, de la société, du « monde ». C'est ainsi que l'écrivain ironique travaillera au plus profond et au plus précis les jeux de références, d'interférences et d'inférences, reflets de cette société de paroles hypocrites, de salons-à-sourire, brouhahas polis, banquets des discours et fêtes-à-dires.

Ainsi l'auteur, le poète, s'interroge-t-il maintenant sur sa propre légitimité, son propre pouvoir qui, soumis aux lois de l'ironie, subit en principe le même sort de déconstruction et de « néantisation » que l'ironiste applique au monde. L'ironiste, s'il veut moquer, doit dorénavant commencer par se regarder lui-même, se scruter, et celui qui écrit y est même forcé, car toute sa condition d'écrivain repose elle aussi sur des hiérarchies, des mouvements divers et contradictoires. Proust dira d'ailleurs à propos de ces nuances infimes et cruciales entre contradiction que la pensée dans le style « a découvert et noué les rapports nécessaires entre des objets que leur contingence laissait séparés »⁸⁷. La conscience que nos vertus ne pourraient être que des vices s'éveille peu à peu ; distanciation sera donc le maître mot de l'ironiste : la vie (l'avis) de loin pour voir de près. Comme nous le dit F. Mercier-Leca traitant de l'ironie romantique définie par Schlegel, « [q]ue l'on soit lecteur/spectateur ou créateur, il convient de corriger l'adhésion par la distance critique ; ainsi, le lecteur ne perdra jamais de vue le caractère fictif de l'œuvre, et il en ira de même de l'auteur, qui ne sera pas dupe de sa création ».⁸⁸

⁸⁶ Ib. p. 131.

⁸⁷ Marcel Proust, *Remarques sur le style*, Fata Morgana, 2016, p. 18.

⁸⁸ Florence Mercier-Leca, *L'ironie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Ancrages », Paris, 2003. (1980), p. 14.

Insistant sur cette caractéristique de monstration, garante d'une certaine justesse, d'une certaine transposition de la réalité, et la plus objectivée possible, elle continue plus loin : « une œuvre ironique sera donc celle qui dénuce les ficelles de la fiction, qui « montre les coulisses », qui rompt l'illusion et introduit une distance critique »⁸⁹. Et l'ironie, intransigeante, ne se privera pas de faire de même pour le réel et ses discours.

3.1.2 Décrédibilisation des différents discours

Au XIX^e, même le sérieux peut-être ironique, le drame, la mort, peuvent faire rire ; tout est donc sujet à débat. Le discours politique, le discours social, le discours scientifique, le discours religieux ne s'opposent plus comme avant aux différents discours comiques, ils en sont même la matière principale. L'incertitude des mots, des sources, des qualifications entérine peu à peu une ironie dévorante qui rend (tout) le monde potentiellement risible. Les repères classiques étant non pas balayés mais finalement montrés, grossis, « absurdifiés », l'ironie permet alors leur analyse, leur déconstruction et leur pesée. Elle est monstration et démonstration. Elle recense, en fait, le taux approximatif et inexact de confusion qui règne entre les choses, les mots et les valeurs. Assumant cette confusion, elle en joue - elle rompt, casse et fêle ce qui jusque là passait pour continu, fixe, solide. Finalement, l'ironie qui innerve ce XIX^e siècle, c'est peut-être aussi cet aveu d'impuissance face à la bêtise – « la bêtise est quelque chose d'inébranlable ; » disait Flaubert, « rien ne l'attaque sans se briser contre elle. Elle est de la nature du granit »⁹⁰. Le XIX^e est marqué par la prise de conscience que l'harmonie du sujet ne peut plus être prise au sérieux. L'aveu est fait : littérature et énonciation sont produits d'un leurre fondamental entre pensée et discours, entre écriture et expression ; quoi d'autre pour montrer la complexité, la stratification, l'altérité d'un discours que ce discours polyphonique de l'ironie ? quoi d'autre pour montrer le mensonge de la vérité que la vérité prenant des airs de mensonge ? L'ironie embrasse *et* le sérieux *et* le comique car ils sont rigoureusement complémentaires. Elle joue de la gravité et de la légèreté, de la singularité et de la pluralité, parce qu'elle mesure, toujours, ce que le sérieux a cru trop vite ou ce qu'a trop hâtivement condamné le rire.

On l'a dit, le décalage s'exerce dorénavant dans l'énonciation, dans l'écoute et la distance prise avec les multiples voix et voies que nous offre l'écrivain : l'ironie romantique s'efforce de brouiller les pistes et d'interdire toute affirmation définitive sur la manière dont le sujet

⁸⁹ Ib. p. 14-15.

⁹⁰ Lettre à son Parrain, 6 oct. 1850.

adhère à ses paroles. Au cours de ce XIX^e, le grotesque du discours occupe une place de choix, et une fois qu'ils eurent découvert cette bêtise, cette violence, les écrivains ironistes ne purent plus l'ignorer⁹¹. L'ironie devient ainsi comme la conscience d'une prison des mots, des systèmes discursifs, mais tout aussi bien comme une échappatoire, un désamorçage flirtant toujours avec un cynisme piquant. Le XIX^e consacre un point de non retour dans les esprits littéraires, et l'ironiste est l'acteur, l'incarnation parfaite pour jouer de ces allées et venues infiniment réversibles. Il est la « boîte », la « chambre », le « carrefour d'échos »⁹². Personne d'autre que l'ironiste ne sait mieux jouer le rôle de ce catalyseur d'opinions, de valeurs, et Flaubert l'avait bien compris qui disait à son ami Bouilhet, vers 1855 : « La bêtise n'est pas d'un côté et l'esprit de l'autre. C'est comme le vice et la vertu ; malin qui les distingue ». Distinguer, et non pas choisir, ni conclure⁹³ - c'est peut-être là une des clés de l'ironie. Elle ne naît pas d'une veine strictement agressive, ni satirique, mais bien d'une veine analytique, déductive, comparative.

3.1.3 Ironie, constructions et déconstructions

Ainsi l'ironie n'est-elle pas strictement agressive : elle analyse, elle pense, elle pèse et condamne tout aussi bien l'excès que la carence, ou encore la mesure trop apprêtée. Elle ingère le langage, les propos, les comportements alentours pour les offrir de biais à son auditeur-lecteur.

Ainsi, comme le dit D.C. Muecke dans son article « Analyses de l'ironie » :

Voir quelque chose d'ironique dans la vie, c'est le *faire voir* comme ironique (ou du moins en être capable), ne serait-ce qu'à soi-même. Avoir le sens de l'ironie, c'est être capable de mettre en œuvre une procédure intellectuelle qui a des liens avec le jeu d'esprit, et de là avec l'art, procédure qui fait appel à la mémoire et à l'imagination, au fait de voir des ressemblances dans choses dissemblables, de distinguer celles qui paraissent semblables, d'éliminer l'essentiel, de transformer le particulier en général, et autres activités mentales de ce type. Bref, les situations ironiques ne sont pas des phénomènes bruts que l'on rencontre par hasard ; ce sont, en définitive, des interprétations.⁹⁴

⁹¹Cf. *Bouvard et Pécuchet* : « Alors une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer » (chap VIII) dans Flaubert Gustave, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition de René Dumesnil et Albert Thibaudet, 1936, p. 915.

⁹² Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996, p. 131.

⁹³ « Oui, la bêtise humaine consiste à vouloir conclure. Nous sommes un fil et nous voulons savoir la trame. Cela revient à ses éternelles discussions sur la décadence de l'art. », Lettre à L. Bouilhet du 4 sept. 1850.

⁹⁴ Douglas C. Muecke, « *Analyses de l'ironie* », *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 481-482.

C'est cette combinaison qui entretient une certaine confusion – la confusion est peut-être la chose la plus certaine de l'ironie – quant à la responsabilité des propos tenus, quant à leur prise en charge. C'est, d'ailleurs, ce que dira R. Barthes à propos du style de Flaubert qui se plaisait à brouiller presque absolument les pistes et sites d'énonciation :

Flaubert, (...) maniant une ironie frappée d'incertitude, opère un malaise salutaire de l'écriture : il n'arrête pas les codes (ou les arrête mal) en sorte que (c'est sans doute la *preuve* de l'écriture) *on ne sent jamais s'il est responsable de ce qu'il écrit* (s'il y a un sujet *derrière* son langage), car l'être de l'écriture (le sens du travail qui la constitue) est d'empêcher de jamais répondre à cette question : *qui parle ?*⁹⁵

L'ingéniosité de Flaubert est de jouer indéfiniment de la source d'énonciation pour créer de l'ironie et, par ailleurs, de toujours faire en sorte que cette ironie soit confrontée à l'ironie du sort, l'ironie « immanente » en quelque sorte, qui n'attend que d'être réactivée, réactualisée par la conscience ironique d'un certain sujet parlant. Morier, traitant de cette ironie immanente, la définissait ainsi :

Nous parlerons d'ironie immanente lorsque les éléments ou conditions nécessaires au jugement ironique se trouvent réunis dans la nature, que ce soit dans l'homme ou hors de l'homme ; elle est en puissance dans les données du réel, et attend le moment de s'actualiser dans la conscience de l'ironiste : on ne rit pas, mais il y a de quoi rire.⁹⁶

L'ironie, c'est cette forme de conscience de soi dans une dérision, une ironie plus importante, c'est l'orchestration pédagogique des contrariétés du monde – c'est cette réflexion sur le discours de *tous* et de *chacun*. C'est, en définitive, le miroir que l'on promène le long des chemins de la société, disséquant les avis, les vies et les idées, un diagnostic des tares cachées, impitoyable et strident appel à l'humilité. Et Flaubert, lorsqu'il brandit son miroir aux quatre coins du monde et de son livre, voit, au premier plan, son propre reflet triste et grotesque ; c'est après avoir accepté cette image là qu'il pourra tenter de faire quelque chose de celle des autres.

3.2 Flaubert : entre (auto)ironie, réflexivité et pseudo-objectivité

⁹⁵ Ib. p. 484.

⁹⁶ Ib, p. 487.

*Chez lui, comme chez les autres, il étudiait l'organisme compliqué des passions et des idées, il se scrutait sans pitié, se disséquait comme un cadavre, trouvait parfois [...] des motifs louables aux actions qu'on blâme et des bassesses au fond des vertus.*⁹⁷

3.2.1 Ironie et retrait

Ce XIX^e siècle semble donc être un moment crucial du développement de l'ironie dans la littérature ; c'est que tout y est rupture, bouleversement et colère. Nous allons donc, pour finir, y faire une dernière escale sous l'angle plus particulier de l'écriture flaubertienne. Déjà, plus haut, quelques bribes en ont été esquissées. Mais, l'ironie de Flaubert ayant tant fait écrire les critiques en ce qui concerne ses œuvres de « maturité », comme on les nomme bien souvent sans grande préoccupation à l'égard de ses œuvres de jeunesse, il semblait bon d'essayer d'en étayer quelques ressorts. C'est dans ses œuvres de jeunesse que naissent et se développent peu à peu des traits ironiques spécifiques – c'est également là que sa pensée croît de biais vers une forme de distance, un retrait pourtant toujours impliqué, un regard qui dépasse l'écriture même puisqu'il la conditionne, puisqu'il la fait. Mais comment donc définir l'ironie d'un tel écrivain qui se goûte plus qu'elle ne s'étudie, qui blesse autant qu'elle soigne, ne touche pas moins qu'elle ne frappe – mais qui, intransigente et douce-amère, embrasse tout autant la bêtise que la beauté ?

C'est que l'ironie est, nous l'avons vu, plus un positionnement qu'un discours, davantage une mise en scène implicite qui se ressent qu'un banal énoncé qui se croit⁹⁸ : l'ironie demande une interaction constante entre le dedans et le dehors, entre le mot et les (ses) sens, la phrase et son contexte, le récit et l'Histoire, le masque et la chair, l'être et le paraître⁹⁹. L'ironie chez Flaubert se joue autant du bien que de la violence, elle connaît par cœur leurs affinités, elle n'y croit plus. Il a donc fallu prendre de la distance au plus vite, prendre du recul sur cette société sclérosée ; les lectures du jeune écrivain aidant, nous le verrons, il se convertit peu à peu à l'obsession du style. Non pour atteindre la grandiloquence ni, même, la vide plaidoirie trop souvent croisée mais, au contraire, pour tendre toujours vers la mesure, l'à-propos, vers une représentation du monde dans ses travers les plus exquis comme dans ses plus exécrables beautés. L'ironie sert justement l'alliage de tout cela, elle unit les contraires, elle fait renaître

⁹⁷ Gustave Flaubert, *Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. 963.

⁹⁸ « L'ironie ne veut pas être crue, elle veut être comprise », Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, coll. « Champs », 1999, p. 60 :

⁹⁹ « Elle intériorise l'extérieur, elle extériorise l'intérieur », Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, coll. « Champs », 1999, p. 79 :

le doute, le mouvement, elle cherche l'objectivité : elle est le moyen de toucher au plus près l'impartialité du monde même. Elle cultive ce lien intrinsèque au langage, aux choses, au monde, que seul l'homme peut décoder – que seul l'homme peut exploiter. Penser avec raison, distance, et honnêteté, c'est là ce que souhaitait déjà le jeune Flaubert.

Il veut faire montre de cette dysharmonie qui règne toujours entre instant et réflexion, expression et vérité – décalage paradoxalement essentiel pour garder toujours et cultiver une lucidité certaine du regard. Dans la première *Education sentimentale* (1845), on trouve cette phrase qui résume tout à fait cela : « [...] qu'ainsi il faut être à jeun pour chanter la bouteille, et nullement en colère pour peindre les fureurs d'Ajax¹⁰⁰ », faisant état de la nécessité de ce retrait, de ce recul gage d'objectivité ou, du moins, de conscience réflexive. Et, dès lors, comment dire tout cela à l'écrit, comment le formuler, le construire, quel outil peut le mieux servir cette désillusion qui caractérise le XIX^e siècle ? Le comique est trop joyeux, la lamentation trop triste et la vie n'est ni tout l'un ni tout l'autre. Quoi donc d'autre que l'ironie ? l'espérance de ce qui devrait être, rien qu'une suggestion - puisqu'on ne peut mieux faire. Quel moyen est le plus à même d'amener l'auditeur ou le lecteur à une remise en question - remise en cause de soi mais également d'un monde de règles, de hiérarchie, de valeurs ? C'est par cet investissement du lecteur, l'échange que l'ironie crée, échange non pas tant violent par son occasionnelle agressivité que violent par le bouleversement implicite qu'il incombe. Le discours de l'homme a été démasqué comme façade, dissimulation, intérêt¹⁰¹ ; c'est le mot plus tardif de Proust qui, se souvient d'une parole de Bloch dans *La Prisonnière*, précisant que « parfois dans la vie, sous le coup d'une émotion exceptionnelle, on dit ce que l'on pense »¹⁰².

Il en est ainsi. A la surface : les codes, le policé cependant que, en-dedans, gisent le celé, le secret, le caché. On le sait, la discrétion et l'imprécision stimulent bien souvent davantage que le patent, le visible. Flaubert a compris que la machine se trouvait à l'intérieur, il travaille donc le dedans de ses phrases et la condensation du sens. Le contenu grouille dans le contenant : dire beaucoup en disant peu et, surtout, dire peu mais le dire bien. C'est là un des

¹⁰⁰ Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale (1845)*, Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. 1041.

¹⁰¹ « Me parler de la dignité de l'espèce humaine, c'est une dérision ; j'aime Montaigne et Pascal pour cela. », *Cahier intime de 1840-1841* dans Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale (1845)*, Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. 731.

¹⁰² Marcel Proust, *Le côté de Guermantes, A la recherche du temps perdu*, tome 8, Gallimard, Paris, 1921, p. 151.

aspects fondamentaux de l'ironie : l'économie. Le pouvoir synthétique, la faculté de discerner les cloisonnements de la société, des mots et, plus encore, de toucher aux limites de ce genre de classement sont des capacités de l'ironiste que l'on trouve déjà chez le jeune Flaubert. Il faut paradoxalement s'écarter pour saisir le monde de plus près, dans ses détails. Il faut laisser les choses parler et, comme l'écrivain a besoin d'elles pour s'exprimer, leur donner un léger coup de plume pour qu'ainsi transparaisse le discours qu'elles renferment¹⁰³. La seule conséquence, et non des moindres, est que l'encre que l'ironiste veut bien employer à cette tâche ne laisse jamais son employeur sans séquelles, et peut-être même commence-t-elle par noircir le cœur de celui-ci avant d'espérer tracer le contour de celui des autres.

3.2.2 Flaubert : pas d'ironie sans auto-ironie

Le plus grand mal du siècle, c'est pour Flaubert le langage. Que faire d'autre qu'essayer alors de le comprendre ? Que faire d'autre que vouer sa vie à « cette inutilité magnifique de l'Art », dira-t-il, cette « absorption démesurée » ? Qu'est-ce qui peut sauver de ces « affres du style¹⁰⁴ » ? Chez Flaubert, la « solution » réside dans le fait qu'il ne s'exempte pas de sa propre ironie : il faut d'abord être capable de mesurer sa propre dérision pour juger celle des autres¹⁰⁵. L'écrivain se met dans le tableau non plus pour arbitrer, mais pour assumer sa responsabilité dans le malheur, supérieure sinon égale à celle d'autrui. L'ironie pour Flaubert se retrouve dans la nature même de l'homme, dans les gestes les plus automatiques¹⁰⁶. Ainsi

¹⁰³ Marcel Proust, à propos de Gustave Flaubert, écrira ces quelques mots : « Cette transformation de l'énergie où le penseur a disparu et qui traîne devant nous les choses, ne serait-ce pas le premier effort de l'écrivain vers le style ? », dans *Remarques sur le style*, Fata Morgana, 2016, p. 29.

¹⁰⁴ « Cela n'est pas facile de rendre littéraires et gais des détails techniques, tout en les gardant précis. Ah ! les aurais-je connus les affres du style ! », Lettre du 18 avril 1854 à L. Colet, Correspondance de Flaubert mise en ligne par le centre Flaubert ; URL : <http://flaubert.univrouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=10096&mot=&action=M>

¹⁰⁵ C'est ici un point tout à fait crucial, c'est d'ailleurs par celui-là que Jouhandeau définira aussi l'ironie : « C'est une façon de traiter avec la plus grande objectivité tout d'un coup ce que l'on porte en soi de plus intime, avec un amer détachement ce qu'on a de plus cher, avec une sorte d'éloignement subit et de froideur irrésistible ce qu'on éprouve avec le plus de passion et d'angoisse », il poursuit « c'est prendre le ton du scepticisme rusé pour parler de ce qui fait l'objet de votre foi la plus naïve, considérer un instant d'un œil sec, profane et presque sacrilège ce qu'on regarde habituellement comme sacré. », Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même*, Seuil, Paris, 1947, p. 60.

¹⁰⁶ « Le grotesque triste a pour moi un charme inouï. Il correspond aux besoins intimes de ma nature bouffonnement amère. Il ne me fait pas rire mais longuement rêver. Je le saisi bien partout où il se trouve et comme je le porte en moi ainsi que tout le monde, voilà pourquoi j'aime à m'analyser. C'est une étude qui m'amuse. Ce qui m'empêche de me prendre au sérieux, quoique j'aie l'esprit assez grave, c'est que je me trouve très ridicule, non pas de ce ridicule relatif qui est le comique théâtral, mais de ce ridicule intrinsèque à la vie elle-même et qui ressort de l'action la plus simple, ou du geste le plus ordinaire. Jamais par exemple je ne me fais la barbe sans rire. » à L. Colet, 21-22 Août 1846, Correspondance de Flaubert mise en ligne par le

l'ironie n'est-elle donc plus un sentiment simplement risible ou de moquerie :: elle embrasse une époque, des lois, elle est indissociable d'un contexte ; se convertissant petit à petit à l'art, Flaubert s'est également converti à l'ironie. Le rire est omniprésent, mais non le rire aux éclats : le sous-rire du XIX^e dont nous parlions, le sourire lassé, dont la contagion est bien proche de celle du bâillement, étrangement. La relation de l'ironie à la mélancolie, au souvenir et à l'injustice est avérée chez Flaubert. D'ailleurs, on trouve dans ce lien un aspect qui reviendra toujours dans l'ironie : c'est la « disposition à planer sur soi-même » dont Flaubert parle à L. Colet¹⁰⁷. Il faut du recul, il faut un écart, un décalage ; comme il faut du temps pour guérir une plaie – ou rire d'un mort. Mais c'est bien ce que nous rappelle le mot de Proust cité par Paul Morand : « Les muses sont filles de Mémoire. Il n'est pas d'art sans souvenir. », « Ni de douleur », ajoute enfin Morand¹⁰⁸. L'écrivain frappe parce qu'il est frappé de l'ignorance des autres, il souhaite alerter les hommes de l'importance du sens critique envers tout et par-dessus tout envers soi. C'est là le moyen le plus adapté que de suggérer, de donner un *choix* au lecteur, plutôt que de lui imposer *réponse* arrêtée. Au travers de l'énonciation, Flaubert propose déjà plusieurs voix, plusieurs voies. Il laisse le lecteur s'interroger, interroger le contexte, les codes ; il le laisse réfléchir et se réfléchir dans un univers de références commun montré dans toute sa dérision. Par là est le chemin pédagogique ; on savait depuis l'Antiquité que l'éducation en passait par le rire, mais on ne s'était pas bien rendu compte encore que ce rire était presque toujours le *rire-de-soi*, plus ou moins indirectement. L'énonciation couplée à l'ironie est l'instrument principal du doute chez Flaubert, c'est par elles qu'il exerce ses tours d'artisan, que tout se croise, que tout se lie et, par là, l'ironie flaubertienne rejoint déjà l'adage valéryen bien plus tardif mais non moins pertinent qui veut que le « problème littéraire général » soit « de lier »¹⁰⁹.

Flaubert redonne toute leur valeur aux contraires, à l'incertain, au décalage, que les écrivains ont trop souvent voulu éradiquer au soi-disant profit d'une fidélité à la réalité. L'écrit même ne peut qu'en saisir une once et rien de plus, même après un travail laborieux, acharné. Le jeune Flaubert s'attache à montrer ce patent mensonge qui pend à la bouche de tout le monde,

Centre Flaubert ; URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=9678&mot=&action=M>

¹⁰⁷ « L'ironie pourtant me semble dominer la vie. D'où vient que quand je pleurais, j'ai été souvent me regarder dans la glace pour me voir ? cette disposition à planer sur soi-même est peut-être la source de toute vertu, elle vous enlève à la personnalité, loin de vous y retenir. » à L. Colet, 8 mai 1852, Correspondance Flaubert mise en ligne par le centre Flaubert ; URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=9922&mot=&action=M>

¹⁰⁸ *Notes sur Marcel Proust*, dans Marcel Proust, *Remarques sur le style*, Fata Morgana, 2016, p. 13.

¹⁰⁹ Paul Valéry, *Cahiers*, Tome II, Édition de Judith Robinson, collection « Bibliothèque de la Pléiade » Parution le 16 Septembre 1974, p. 1001.

cette ignorance primitive à l'égard de l'hétérogénéité originelle du langage qui rend si complexe la justesse de la parole, l'équilibre entre le dire et le dit. Et si l'originalité n'était-elle plus dans la différence mais dans la différence ? dans le positionnement, la posture ? l'ironie ne semble pouvoir toujours que se définir que par ce qu'elle n'est pas, et c'est bien parce qu'elle *est*, partout et partout imprécise. Avec le jeune Flaubert, ce sont déjà les mots, les idées, les objets eux-mêmes qui tiennent lieu de rhétorique par leur déplacement et rapprochement, ce sont eux qui marquent, qui empoignent, qui peuvent, même, en arriver à déclamer ces quelques mots tragicomiques : « Pauvre faiblesse humaine ! Avec tes mots, tes langues, tes sons, tu parles et tu balbuties – tu définis Dieu, le ciel et la terre, la chimie et la philosophie, et tu ne peux exprimer avec ta langue, toute la joie que te cause une femme nue – ou un plum-pudding »¹¹⁰

3.2.3 À siècle ironique, style ironique ?

Faisons, pour finir, un retour essentiel à la technique, avant de s'y pencher plus précisément encore dans la seconde partie de cette étude. Comment Flaubert pratique-t-il l'ironie exactement ? Il joue des deux procédés (cités plus haut) recoupant à eux seuls toutes les autres « figures » ironiques. D'une part, la mimèse, qui se trouve être la reprise (plus ou moins assumée) d'un discours (DD, DIL, DDL) ou d'un raisonnement. D'autre part, la scalarisation : cette stratification au sein même de la phrase, du passage (par la syntaxe, la ponctuation, la typographie, la temporalité) et qui se décode grâce à la globalité du texte ; bref, un montage énonciatif en quelque sorte. Ce sont ces deux techniques qui accompagneront et se nourriront de tout autre procédé : on pense à la comparaison ou encore et surtout aux « voisinages hétéroclites » qui placent côte à côte plusieurs termes dont le décalage sémantique dit quelque chose de plus qu'une banale déclaration, parents de ce qu'on appelle parfois aussi les « contrevérités » ou les « fausses définitions », lesquelles ne sont souvent « contre » et « fausses » que parce que non assumées par le *diktat* social. Mais ces indices, ces procédés, chez Flaubert, sont détournés, retravaillés, « objectivisés » de sorte que l'on a presque jamais le même schème qui se répète on trouve des ressemblances dans la globalité mais irréductibles à une catégorie, implexes. Flaubert instaure une relation spécifique entre bêtise (ce qu'il a l'ambition de décrire) et autorité (capacité de juger), et ceci mène au doute quant à

¹¹⁰ Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou*, Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. 513-514.

la probité du narrateur. Ainsi naïveté et sagesse ne sont-elles plus contraires : elles sont toutes deux mises à rude épreuve et l'une peut produire l'autre comme l'autre la première.

Mais, finalement, qu'est-ce donc que l'ironie ? n'est-ce pas ce dédoublement¹¹¹, cette distance, cette conscience du monde, des autres, le maintien de cet écart comptant sur la complicité de l'autre (lecteur ou auditeur)¹¹² ? N'est-ce pas cette parole qui ne laisse pas tant place à une autre parole qu'à une idéologie autre ? l'ironie est bel et bien une conscience de l'auteur de son propre texte (ou du locuteur de sa propre parole), de ses ressorts éventuels, de ses effets (planification, systématisations, précautions narratives), des réactions qui l'ont précédée et qui la suivront, en fait, une conscience du texte dans le texte (« conscience textuelle »). Le texte se réfléchit (fait allusion à lui-même), et reflète par ce biais une idéologie qui détone et détonne. Et, dans le souci qu'est celui de Flaubert (et du XIX^e), du détail concret, du Beau et du Vrai, conscience de soi et des autres dans l'énonciation deviennent outil fondamental ; en fait, le réalisme n'est plus tant dans les faits que dans l'énonciation même, et dans l'énonciation du doute même de cette énonciation, de cette construction : la conscience de la relativité, de la facticité des choses que l'on dit et fait (et l'auteur se comprend dedans) devient l'*ingrédient*, la marque même de l'écriture, du discours ironique.

La phrase, l'énonciation¹¹³ est alors l'endroit parfait, le champ d'exercice adéquat, pleine de ces codifications qui masqueront le point de vue, mais toujours, chez Flaubert, fruit de déplacement ou détournement de ces règles qui, en étant mises à nu, disent plus vrai : en même temps qu'il représente le réel, Flaubert se représente en train de le représenter (c'est l'ironie réflexive. Plutôt, donc, que de trouver l'originalité¹¹⁴, variante pour Flaubert de la banalité, il l'interroge, il s'interroge sur l'écriture ; l'écriture des autres, de soi, mais également, peut-être même en priorité, sur la lecture (des autres et de son propre travail). Il crée un tel mouvement, une telle incertitude de la source et des outils d'énonciation - tantôt bêtise, tantôt solennité – qu'il parvient à poser déjà un de ses principes fondamentaux

¹¹¹ Expert plus tardif dans ce dédoublement ironique, Gide dira volontiers : « Et je crois même que, à l'article de la mort, je me dirai : tiens ! il meurt. », dans *Ainsi soit-il ou Les Jeux sont faits*, Gallimard, 1952.

¹¹² « L'ironie est donc bien au mensonge comme la lévitation à la gravitation. Le mensonge est une lourdeur ; il attache une pierre au cou de sa victime pour la noyer, au lieu que l'ironie tend la perche à celui qu'elle égare. », Vladimir Jankélévitch, *L'ironie ou la Bonne Conscience*, Paris, PUF, 1950, p. 57.

¹¹³ « Ironie, jeu métalinguistique, énonciation au carré. », Umberto Eco, *Apostille au « Nom de la rose »*, traduit par M. Bouzaher, Paris, Livre de Poche, 1985, p. 78-79.

¹¹⁴ « Inventer, au fond, c'est se ressouvenir. », Gérard de Nerval, *Lettre à Alexandre Dumas*, préface des *Filles du feu, Œuvres complètes*, Tome III, Édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois avec la collaboration de Jacques Bony, Michel Brix, Antonia Fonyi, Lieven d' Hulst, Vincenette Pichois, Jean-Luc Steinmetz et Jean Ziegler, p. 451.

d'écriture : celui d'une subtile « blague supérieure », qui veut que le lecteur ne sache pas si on se « fout de lui, oui ou non ».¹¹⁵

Avant d'en venir à l'aspect strictement stylistique, s'il en est, rappelons brièvement comment, en ce dix-neuvième siècle, un écrivain ironique naissait petit à petit, sous les parfums romantiques des Chateaubriand, Lamartine, Hugo et *alii*, dans un climat politique, social et littéraire à la fois essoufflé et raidi. On sait bien souvent que Flaubert s'est allègrement nourri de toutes ces vapeurs poétiques, mais on ne sait pas suffisamment combien il les a travaillées, durant de longues années, passant d'un désenchantement et d'un cri de douleur furieux, énonciation explosive, à la conquête progressive d'une sagesse au rire grinçant¹¹⁶, distant et discret.

3.3 Les œuvres de jeunesse : travail de toute une vie

3.3.1 Recontextualisation : influences et tous premiers écrits

La correspondance de Flaubert étant bien connue, si l'on excepte encore l'oubli relatif quant à la période de jeunesse, il est important de rappeler quelques ambitions littéraires précoces que l'on trouve dans ces pages durant cette époque. On trouve, par exemple, dans une missive à Chevalier en 1831, un de ses grands, rares amis et formateurs : « Je te prie de me répondre et de me dire si tu veux nous associer pour écrire des histoire [sic] »¹¹⁷. L'année suivante, au même : « je t'avais dit que je ferai des pièces mais non je ferai des Romans que j'ai dans la tête¹¹⁸ ». Et c'est dans la fièvre lyrique d'un vendredi 14 août 1835 qu'on pourra l'entendre proclamer, en saluant son ami : « Oui, notre siècle est fécond en sanglantes péripéties. Adieu, au revoir, et occupons-nous toujours de l'Art qui plus grand que les peuples, les couronnes et les rois, est toujours là, suspendu dans l'enthousiasme, avec son diadème de Dieu ». Mais il n'était pas besoin d'aller si loin, si jeune encore soit-il, pour trouver dans les écrits de Flaubert

¹¹⁵ Lettre à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850, Correspondance de Flaubert mise en ligne par le Centre Flaubert ; URL : <http://flaubert.univrouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=9842&mot=&action=M>

¹¹⁶ « Le sage ne rit qu'en tremblant ». Charles Baudelaire, « De l'Essence du Rire et généralement du Comique dans les Arts plastiques » *Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée complétée et présentée par C. Pichois, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971..

¹¹⁷ Lettre à E. Chevalier, Février 1831, Correspondance de Faubert mise en ligne par le Centre Flaubert ; URL : <http://flaubert.univrouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=9503&mot=&action=M>

¹¹⁸ Lettre à E. Chevalier, 4 Février 1832, Correspondance de Flaubert mise en ligne par le Centre Flaubert ; URL : <http://flaubert.univrouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=9506&mot=&action=M>

les premières manifestations d'un attrait pour l'Art, ou même pour l'ignoble, pour les choses qu'on ne veut ni montrer, ni dire (et peut-être l'art le plus véritable...). C'est ainsi qu'on trouvait déjà en 1831-32, parmi le recueil *Trois pages d'un cahier d'écolier*, la « belle explication de la fameuse constipation » ; le ton, lui, était donné : un regard grotesque, scatologique, mais médical, diagnostique. D'autant plus qu'on trouve ce texte précédé d'un « Eloge de Corneille » ; doit-on voir là un sens du rapprochement déjà décalé et aiguisé ? La « blague » est déjà là, écrire c'est déjà rire, c'est tout traiter.

En 1836, dans la postface d'un des contes qu'il rédige lors de ses heures d'études, *Un Parfum à sentir*, on est étonné d'entendre Flaubert s'approprier si tôt l'écriture comme un des *media* pour expliquer, diagnostiquer le monde : « Ecrire, oh écrire, c'est s'emparer du monde, de ses préjugés, de ses vertus, et le résumer dans un livre »¹¹⁹. On a là un début de réflexion éthique ; l'idée de préjugé, de cliché comme de vertu sont « à résumer », naissent ainsi dans ces premiers mots écrits les facultés d'analyse, de recul, constitutives des œuvres de jeunesse puis de celles de la maturité.

Flaubert, est donc né dans un contexte particulier : il a été élevé, dira-t-il dans *Novembre*, « comme les hommes de son âge », et il veut dire en ce cas précis éduqué dans l'absence de religion – dans l'absence d'obligation, dirons-nous plus précisément, de religion. Ses parents n'étaient pas chrétiens, empreints plutôt d'idées « philosophiques » toutes fraîches du XVIII^e que de croyances à proprement parler religieuses. Il n'a donc pas reçu cette éducation catholique que reçurent à peu près tous les « monstres sacrés » du XIX^e siècle (Lamennais, Lamartine, Hugo, par exemple) ; en fait, il voit le jour dans cette période de déchristianisation de la France qui aura un effet incommensurable sur le monde de la littérature. Flaubert est né sans crucifix et sans prières, et alors que lui a cherché dès ses premières œuvres à combler ce « manque » en y parsemant non sans efforts nombre de problématiques religieuses, mystiques et métaphysiques, il a en horreur tous ceux qui croient trop hâtivement à/en quelque chose. On lit d'ailleurs en épitaphe d'un autre texte de 1836, *Rage et impuissance, conte malsain pour les nerfs sensibles et les âmes dévotes* – nous ne manqueront pas de noter ce titre – une phrase de Lamartine : « Dieu n'est qu'un mot rêvé pour expliquer le monde »¹²⁰. La religion, la politique, la société ? Pour Flaubert, tout homme qui veut avidement se hisser au sommet de

¹¹⁹ Gustave Flaubert, « *Ce que vous voudrez* », *Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. 112.

¹²⁰ *Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. 172.

ces lieux-dits qui lui sont étrangers, si exquis soient-ils, sera caricaturé dans l'image du « Garçon »¹²¹. Le type grotesque, type du bourgeois vulgaire, être ubuesque qui, chez Flaubert et son ami Du Camp, fut joué en bien des situations. Bien beau rôle que celui-ci où, tout en imitant le Garçon, on est et on hait ce qu'on condamne. Jean Bruneau explique en ces mots l'avantage critique et artistique du Garçon : « Flaubert et ses camarades pouvaient exprimer leur haine et leur mépris de la société bourgeoise de leur temps, bien mieux, faire faire la satire du bourgeois par lui-même. »¹²² C'est déjà un regard sur soi. Mais Flaubert voulait surtout comprendre et penser, *se mettre à la place de* ; c'est d'ailleurs un peu plus tard, en 1839, qu'il écrit à Chevalier : « [...] si jamais je prends une part active au monde ce sera comme penseur et démoralisateur »¹²³. Il souhaite donc entrer dans le monde par la porte critique, la plus difficile mais la plus bénéfique, pour le déconstruire, le dépister, le disséquer¹²⁴.

Faisons maintenant un tour d'horizon un peu plus large de ces quelques œuvres de jeunesse oubliées. On trouve donc ce *cahier d'écolier* évoqué plus haut, mais aussi la présence d'un journal de collège fondé en 1835 : *Les Soirées d'étude*. Le premier texte du journal se nomme *Voyage en enfer*, proche autant par le fond que par le titre de la plus tardive *Danse des morts* (1837), ou *Smarh* (plus connue, 1839). Tout cela étant en fait dans la même verve que la *Tentation de St Antoine*. On y trouve déjà les problématiques de la mort et de la vanité, de la croyance aveugle et de la raison, de la luxure et de l'amour. Plus tard, ayant un professeur (Gourgaud-Dugazon) assez féru du talent de son élève en rédaction, Flaubert donnera peu à peu naissance à plusieurs *Narrations et discours*, c'est le titre qu'il inscrit sur le cahier qui les renferme, d'abord pour le collègue (*Matteo Falcone*) pour évoluer vers des rédactions de son propre chef : des opuscules historiques, une chronique (*Chronique normande du X^e siècle*). On passe donc, lentement et laborieusement, du scolaire au littéraire. Et on le voit au fait que

¹²¹ « Le Garçon, ce fut pour nos collégiens rouennais une systématisation des tendances bourgeoises foncières qui parlaient en eux la voix de leur hérédité et de leur éducation première – tendances qu'ils reniaient sans doute, dans l'état de grâce esthétique, mais auxquelles ils revenaient nécessairement par intervalles. Le Garçon, ce fut cet ensemble d'idées traditionnelles et bourgeoises personnifié par les amis de Gustave et conçu par eux par eux tantôt comme purement odieux et grotesque, tantôt comme menaçant peut-être. », Ernest Seillière, *Le Romantisme des réalistes. Gustave Flaubert*, Paris, Plon-Nourrit, 1914, p. 116-117.

¹²² Jean Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert : 1831-1845*, Paris, A. Colin, 1962, p. 159.

¹²³ Lettre à E. Chevalier, 24 fév. 1839, Gustave Flaubert, *Correspondance*, Gallimard, coll. Folioclassique, texte établi par Jean Bruneau, 1998, p. 37.

¹²⁴ « C'est une cruauté d'anatomiste, mais on a fait des progrès dans les sciences et il y a des gens qui dissèquent un cœur comme un cadavre ». Gustave Flaubert, *Passion et vertu, Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. 276.

Flaubert commence à construire à travers ces textes différentes psychologies de personnages, travaille déjà la forme (tours et narration soignés, figures plus percutantes).

Hormis ces différentes narrations, on remarquera que le jeune Gustave prend aussi peu à peu de la verve dans sa correspondance ; il maîtrise la rhétorique, il a l'habitude des tons ironique et sarcastique dès le plus jeune âge. C'est une époque où l'éducation scolaire est rigoureuse, certes, mais Flaubert montre déjà qu'il sait prendre et apprendre de biais, il emmagasine et détourne. On sent progressivement poindre l'esprit flaubertien derrière une plume encore jeune, qui a peut-être le piètre avantage, la toute petite marge d'avance, de se sentir déjà trop vieille. Cl. Gothot-Mersch ne manque pas d'indiquer qu'à travers le style dramatique parfois employé par Flaubert dans sa jeunesse on pouvait déjà soupçonner quelque talent pour la caricature des genres qui lui étaient contemporains¹²⁵.

3.3.2 Conscience et diversité pratique des tendances

Et en effet, Flaubert commence par ailleurs à diversifier et à classer ses écrits ; on sent dans ses œuvres de jeunesse une conscience critique aigüe des diverses tendances littéraires de son siècle. On trouve des « rubriques » *rédactions*, *compositions* (d'histoire ou d'histoire littéraire) ou encore, on l'a vu, des *narrations* diverses. Précisons que les éditeurs ont d'ailleurs eu la juste initiative de reprendre le classement personnel de Flaubert. Nous ne pourrions pas toutes les évoquer, mais il est pratique, pour une vue globale et synthétique, de se représenter ces nombreuses œuvres de jeunesse en trois cycles. Cycle historique, cycle philosophique et fantastique, cycle autobiographique (sur lui-même, mais avant tout le poids d'une époque) : le spécialiste Jean Bruneau conclut que le jeune Flaubert savait suivre *et* les traditions *et* les tendances contemporaines qui ont évolué, au cours du siècle romantique, des récits historiques jusqu'aux récits autobiographiques¹²⁶. A tous ceux qui objecteraient que Flaubert n'a donc fait que suivre une époque, il faudra répondre que le jeune écrivain ne se conformait pas – non, il se réformait. Travail réflexif, une fois de plus.

Pour évoquer rapidement le cycle historique, on trouve des textes comme la *Mort du duc de Guise*, la *Mort de Marguerite de Navarre*, *Deux mains sur une couronne*, *La Peste à Florence*. Nous en parlerons peu, finalement, même si c'est déjà la preuve d'une recherche attentive de documentation historique, d'une poussée plus profonde des sujets d'études vus en

¹²⁵ Gustave Flaubert, *Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. XLIX.

¹²⁶ Jean Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert : 1831-1845*, Paris, A. Colin, 1962, p. 78.

classe à cette époque, une curiosité créative, faisant naître des textes déjà solidement construits. C'est l'annonce d'un travail de documentation considérable dans la vie de Flaubert (*Salammbô* pour l'histoire, ou *Bouvard et Pécuchet* pour les limites de la connaissance et de la croyance).

Puis, ce sera au tour des contes philosophiques d'être revisités par Flaubert. On trouve par exemple *Passion et vertu*, épopée amoureuse décevante, qui fait état déjà de la maîtrise de nombreux procédés, parmi lesquels l'adoption d'un point de vue externe brutal : « quelques jours après, une femme voilée passait presque en courant le pont des Arts »¹²⁷, où G. Sagnes remarque en ce sens la parenté avec « une femme en descendit » dans la scène du fiacre de *Madame Bovary*¹²⁸; cette « inconnue », c'est l'héroïne qui, pourtant, a bel et bien été nommée Mazza toute l'histoire, et dont la fin tragique fera écho à un roman plus tardif. Dans une même série assez noire, Flaubert écrit *La Dernière Heure*¹²⁹ (1837) : le récit d'un jeune homme qui va se suicider parce qu'il a tout, parce qu'il a trop ; en quelques mots : *vanitas vanitatum, et omnia vanitas*¹³⁰. Enfin, nous pourrions reparler du conte *Rage et impuissance*, évoqué plus haut, histoire terrible de ce médecin enterré vivant parce que diagnostiqué mort par ses confrères. Tout le monde convaincu de sa mort, seul son chien sait, sent, et lors reste assis devant la tombe en aboyant éperdument. Le fossoyeur, bon garçon, intrigué par la ténacité du chien à demeurer en l'endroit, se met enfin à recreuser ; trop tard, M. Ohmlin a succombé à l'impatience, il a fait craquer le bois de son cercueil et s'écrouler sur lui la masse de terre qui le couvrait. Le fossoyeur découvre un cadavre déchiré par son combat avec la mort, avec la solitude, la patience, dieu, le silence, l'inéluctable, l'espérance – un cadavre qui apparemment s'en est pris à lui-même, s'est maudit lui-même, s'est puni de son erreur d'impatience, de sa propre bêtise car « on voyait ses dents blanches comme de l'ivoire, ses

¹²⁷ Gustave Flaubert, *Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. 281.

¹²⁸ Gustave Flaubert, *Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. LI.

¹²⁹ « Pour moi, j'ai eu plus de vingt-cinq mille livres de rente, ma famille était bonne, j'ai vu presque tous les théâtres de l'Europe, j'ai bu, j'ai dormi, je n'ai jamais eu une seule indigestion depuis le jour de ma naissance, je ne suis ni borgne, ni boiteux, ni bossu, et je suis si heureux qu'aujourd'hui, à dix-neuf ans, je me suicide. » (il en a seize), l'inquiétude du lecteur n'en est que grandie. Gustave Flaubert, *Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. 189-190

¹³⁰ Flaubert n'avait pas encore ici adopté la devise qu'il écrira le 20 décembre 1846 à Louise Colet : « Il faut mettre son cœur dans l'art, son esprit dans le commun du monde, son corps où il se trouve bien, sa bourse dans sa poche, son espoir nulle part. », *Correspondance*, tome 1, Louis Conard, Paris, 1926, p. 430.

lèvres vertes, relevées par les coins, découvraient ses gencives comme s'il eût ri en mourant »¹³¹.

En 1837, comme un objet ironique non identifié dans ce paysage lugubre, surgit *Une Leçon d'histoire naturelle, genre Commis*, texte dangereusement « ironicomique », d'ailleurs publié dans une petite revue rouennaise, influencé par toutes les physiologies balzaciennes et autres, d'une sagacité surprenante, jouant allègrement de tous les clichés du travail administratif, du commis de bureau.

Toujours en 1837, *Quidquid volueris* (sous-titré *études psychologiques*), récit de la vie d'un nègre traité comme un demi singe, amoureux à la fois primitivement et passionnément d'une femme inaccessible, la future femme de l'homme noble et vulgaire chez qui il a été accueilli. Il ne parle pas, il ne sait pas s'exprimer tant ce qu'il ressent est démesuré, on ne sait pas s'il souffre, gémit ou pleure, mais il aime : « Si c'était un mot ou un soupir, peu importe, mais il y avait là dedans toute une âme ! »¹³². Djialoh, c'est son nom, finit par devenir fou – il se tue en se fracassant le crâne contre la cheminée, après avoir littéralement déchiré le corps de Madame, et fracassé la tête de l'enfant qu'elle aura eu avec l'homme noble et vulgaire dont nous parlions, « M. Paul » ; lequel n'aura, apparemment, que peu de compassion à l'égard du sort de sa femme : « M. Paul ? / Tiens, je l'oubliais ! Il s'est remarié. Tantôt je l'ai vu au bois de Boulogne, et ce soir vous le rencontrerez aux Italiens »¹³³. Réflexion piquante, donc, sur le désir, sur l'amour, la passion meurtrière, la société ; mais réflexions stylistiques également, et nous le verrons : un peu de fantastique, de fantaisie, mais beaucoup de techniques traduisant mélancolie, l'omniprésence du sentiment mêlé à l'intransigeance ; l'ironie, finalement (*Quidquid volueris* sera en effet sollicité dans le corpus de cette étude).

On remarque également une Influence de Byron, de Montaigne (dont il prend des notes, et qu'il ressent le besoin de lire lorsqu'il veillera sa sœur, morte¹³⁴) ; influence de Rabelais

¹³¹ Gustave Flaubert, *Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. 184.

¹³² Gustave Flaubert, *Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. 246

¹³³ *Ib.* p. 272

¹³⁴ « Quand ma sœur est morte, je l'ai veillée la nuit ; j'étais au bord de son lit ; je la regardais couchée sur le dos dans sa robe de nocces avec son bouquet blanc. — Je lisais du Montaigne et mes yeux allaient du livre au cadavre ; son mari dormait et râlait ; le prêtre ronflait ; et je me disais en contemplant tout cela que les formes passaient, que l'idée seule restait et j'avais des tressaillements d'enthousiasme à des coins de phrases de l'écrivain » à L. Colet, 21 janvier 1847, Correspondance de Flaubert mise en ligne par le centre Flaubert ; URL : <http://flaubert.univrouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=9738&mot=&action=M>

parallèlement, à qui il consacra une étude en 1838, et dont l'inspiration de deux contes « bachiques » peut être soupçonnée. *Les Funérailles de Docteur Mathurin* ainsi que *Ivre et mort*. Le premier, un docteur qui, ne lui restant que quelques heures à vivre, décide d'appeler à son chevet deux ou trois amis très proches pour boire jusqu'à son dernier souffle, boire comme il n'a jamais bu, tâtonnant l'absolu, le mal, la mort, mais se débattant et débattant jusqu'au bout¹³⁵. Le second, un combat à la mort entre deux ivrognes qui se sont lancé le malin défi de boire jusqu'à ce qu'un des deux tombe, et ne se relève pas. Passés par tous les états, de la joie la plus envoûtée, enivrée, à la plus violente colère, ne cessant de remplir ce gosier insatisfait, se forçant l'un l'autre quand l'un des deux laisse un peu trop longtemps ce verre vide, là, sur la table, dans une obscurité inquiétante - la fin frappe le lecteur comme le coup de bouteille que Hugues assène à Rymbault, on en tombe raide. Ce sont leurs noms. Hugues est jugé dès lors comme un assassin pour le restant de sa vie, le défi avait pourtant été lancé par les deux amis, et Rymbault ne fut pas moins violent que son compère, seulement pas au même moment, pas de la même manière... Enfin, des textes soigneusement travaillés, pensés, des méditations sur la violence, le grotesque, la culpabilité, la vanité et la mort¹³⁶.

Et il est loin d'en avoir fini, le jeune Flaubert, avec le souci ; il rédige *Angoisses (et Agonies)*, dans un même manuscrit au cours de 1838), ainsi que *Smarh* (1839) : c'est là l'aboutissement d'une écriture allégorique, avec des voyages de la pensée de la religion jusqu'à la poésie (le désir de *la page parfaite* est déjà là). Ces « angouisses » sont d'ailleurs déjà un pas vers l'écriture autobiographique, une sorte de journal où des *pensées sceptiques* (sous-titre du texte) sont dédiées, de nouveau, à ce « cher ami » Alfred Le Poittevin. Elles s'ouvrent sur un « A quoi bon faire ceci ? » qui, pour être un procédé assez commun, n'en est pas moins

¹³⁵ « La vie est un festin. Il y en a qui meurent gorgés de suite et qui tombent sous la table ; d'autres rougissent la nappe de sang et de souillures sans nombre, heureux ceux qui n'y versent que des taches de vin et pas de larmes ! D'autres sont étourdis de lumières, du bruit, dégoûtés de fumet des mets, gênés par la cohue, qui baissent la tête et se mettent à pleurer. Heureux les sages, qui mangent longuement, écartent leurs convives avides, les valets impudents qui les tiraillent, et qui peuvent, le dernier jour, au dessert, quand les uns dorment, que les autres sont ivres dès le premier service, qu'un grand nombre, malades, sont partis, boire enfin les vins les plus exquis, savourer les fruits les plus mûrs, jouir lentement des dernières fins de l'orgie, vider le reste, d'un grand coup, éteindre les flambeaux, et mourir ! » Gustave Flaubert, *Les Funérailles du docteur Mathurin*, Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001

¹³⁶ Jean Bruneau voit dans la diversité de ces thèmes et pratiques, dans l'alternance entre bêtise et solennité, philosophie et farce, une influence presque certaine des heures de Flaubert passées à lire le *Manuel de philosophie à l'égard des élèves qui suivent les cours de l'université* qui s'est publié de 1835 à 1840 et dont son professeur, Charles-Auguste Mallet, fut le rédacteur. On y défend les droits de l'imagination, la méthode éclectique, on y prouve la liberté de l'homme, l'existence de dieu et l'immortalité de l'âme, on y critique et le scepticisme et le mysticisme, communiquant ainsi une forme de pensée à la fois traditionnelle et libérale. Flaubert saura s'en inspirer pour mieux s'en détacher, comme nous l'avons déjà pu voir. Voir Jean Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert : 1831-1845*, Paris, A. Colin, 1962, p. 273-275.

l'alerte d'un jeune écrivain qui cherche assidûment son but¹³⁷. Smarh, prototype de *Saint-Antoine*, comme les « pensées sceptiques », sont le fruit d'un doute et d'une suspicion permanente quant à la légitimité de l'écriture. Une réflexion sur la dérision du monde et de l'écrivain. La vérité y est personnifiée en femme, courtisée par un homme et par Satan, mais remise au rire écrasant d'une espèce de dieu du sarcasme nommé Yuk. Aucune solution n'est donnée, peut-être un chemin, une réflexion, un regard critique, mais pas de réponse possible au néant et au grotesque. Smarh, s'achève sur le rire assourdissant et incommensurable de Yuk, cette figure, ce dieu du grotesque, du dérisoire, du rire désenchanté.

Nous sommes donc à la source de l'ironie flaubertienne, Timothy Unwin¹³⁸ ne manque pas d'ailleurs de signifier que dans des textes comme *Agonies* ou même, déjà, en 1835, *Voyage en enfer* : « en même temps que le narrateur donne une explication des choses, il suggère la fausseté de son explication, et montre qu'un point de vue peut être tout aussi arbitraire qu'un autre », c'est la conscience d'une relativité de toute chose, de toute parole, de toute énonciation, il continue : « l'ironie devient un moyen de comprendre l'infini, car elle permet de sortir de l'interprétation unidimensionnelle du réel et d'accepter, en principe au moins, la possibilité de toutes les perspectives »¹³⁹. Flaubert se place déjà entre regard sur soi et regard extérieur, universel, global. C'est ainsi que nous rejoignons la dernière remarque d'Unwin qui ajoute que l'ironie est en passe de devenir « la pierre de touche flaubertienne »¹⁴⁰.

3.3.3 Ecriture autobiographique et naissance de l'ironie

Puis, apparaîtront les œuvres qui nous intéressent plus particulièrement puisqu'elles constituent le corpus dont il sera question dans la seconde partie : *Les Mémoires d'un fou*, récit tenu par un narrateur en quête de hauts sentiments, de haute voltige sentimentale et grammaticale ; écrivain en herbe qui, sur la page, se parle en parlant à tout le monde. Récit à fortes tendances autobiographiques, avec tous les codes adéquats : récits d'enfance, souvenirs divers, premières amours, menés par un narrateur intransigeant à l'égard de la société et de

¹³⁷ « Non ! si quelqu'un vient à découvrir ceci, qu'il se garde de le lire ; ou bien, si son malheur l'y pousse, qu'il ne dise pas après : c'est l'œuvre d'un insensé, d'un fou, mais qu'il dise : il a souffert quoique son front fût calme, quoique le sourire fût sur ses lèvres et le bonheur dans ses yeux. Qu'il lui sache gré, si c'est un de ses proches, de lui avoir caché tout cela, d'avoir réuni dans quelques pages tout un abîme immense de scepticisme et de désespoir. » Gustave Flaubert, *Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. 398.

¹³⁸ Professeur émérite de langue et littérature françaises, spécialiste des questions de réflexivité, et par ailleurs « President of the Society of Dix-Neuviémistes ».

¹³⁹ Timothy Unwin, *Art et Infini : l'œuvre de jeunesse de Gustave Flaubert*, Amsterdam, éd. Rodopi, coll. Faux titre n°53, 1991, p. 38.

¹⁴⁰ *Ib.* p. 38.

lui-même. On y rencontre Maria, le plus fidèle portrait de la fameuse Elisa Shlesinger dont Flaubert tombait amoureux dans la réalité (future Mme Arnoux); un amour inaccessible, l'amour pour une femme mariée, l'amour de la grandeur, de l'élégance, l'amour d'aimer, surtout. Déjà, Flaubert se sert des moindres détails de sa vie pour son écriture ; la narration est parfois coupée (et même matériellement, dans les manuscrits) pour laisser place à un autre récit, effectivement antérieur, et qui vient en comparaison, en confrontation avec le premier. Un regard souvent sentencieux, désillusionné, est jeté sur l'ajout, et ainsi progresse la narration, toute faite de réflexion et de *réflexivité*. Une telle écriture tend à la remise en question permanente du jeune écrivain, ainsi que de la littérature qui lui est contemporaine; par un mouvement continu de réflexion sur le passé, il y a recherche de davantage de sincérité, dans les idées mais également dans la forme. D'ailleurs, les *Mémoires* sont dédiés à un ami, déjà évoqué, son « cher Alfred » Le Poittevin¹⁴¹ ; aussi, le narrateur va lire, à un moment donné, un écrit à « un cercle d'amis », « au coin du feu », dans le texte *Angoisses et Agonies*¹⁴², qui était, rappelons-nous, dédié au même : devoir de prudence, certainement, pour que les mots ne se perdent pas, qu'ils soient entendus, sinon par personne, au moins par l'ami le plus cher.

Les *Mémoires d'un fou* (1838-39) comme *Novembre* (1842) et les autres œuvres de jeunesse n'ont, d'ailleurs, jamais été destinées à la publication ; l'honnêteté et la pureté de leur écriture n'en demeurent que plus grandes. Elles sont déjà le lieu d'un travail secret¹⁴³ et tiré au cordeau, le lieu d'innombrables tourments éthiques et esthétiques, de « grands vols d'aigle » comme de toutes les « animalités de l'homme » ; pas besoin de public pour les grandes choses. *Novembre* n'en est que le plus probant exemple. Le narrateur, un désabusé qui a retourné mille fois ses illusions littéraires dans la sphère close de son imagination, est semblable à celui des *Mémoires*, mais la narration, plus travaillée encore, redouble d'atours et de développements étudiés. Le narrateur n'est plus seulement le vecteur d'éléments autobiographiques, Flaubert lui fait rencontrer une prostituée des plus littéraires qui soient, dont le récit de vie à la fois tout particulier mais à résonnance si universelle et sociétale,

¹⁴¹ Gustave Flaubert, *Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. 465.

¹⁴² « Jamais il n'a fait ceci avec l'intention de le publier plus tard ; il a mis trop de vérité et trop de bonne foi dans sa croyance à rien, pour la dire aux hommes. Il l'a fait pour le montrer à un, à deux tout au plus, qui lui serreront la main après l'avoir entendu et qui ne lui diront pas : c'est bien, mais qui diront : c'est vrai. » ib. p. 398.

¹⁴³ « Pour entendre l'orchestre on ne se met pas dedans, mais au-dessus, dans le fond de la salle ». Lettre à L. Colet, 7 mars 1847, Gustave Flaubert, *Correspondance*, Gallimard, coll. Folio classique, texte établi par Jean Bruneau, 1998, p. 92-96.

atteste d'un progrès d'ouverture, de globalisation narrative. Un autre discours est investi, glissé dans la narration, pour comparaitre *et* devant le tribunal du narrateur *et* devant celui du lecteur. « Sans nous connaître, elle dans sa prostitution et moi dans ma chasteté, nous avons suivi le même chemin, aboutissant au même gouffre ; pendant que je me cherchais une maîtresse, elle s'était cherché un amant, elle dans le monde, moi dans mon cœur, l'un et l'autre nous avaient fuis »¹⁴⁴, telle est l'une des constatations amères du narrateur, qui laisse à présager un sens aigu de la comparaison décalée, de l'analyse, de l'organisation des choses, un sens précoce de l'ironie, en somme. D'autant plus que ce même *Novembre* vient se complexifier encore davantage lorsqu'un deuxième narrateur évoque la fin de vie et la mort du premier, et se met en position de critique à l'égard du texte, critique ironique et ambiguë, réclamant moins encore d'épanchements, plus de neutralité, plus de distance. Un système narratif plus apprêté et réfléchi donc, et la conscience d'une dérision de l'écriture dès les premiers coups de crayons. Cette conscience, elle se traduit dans ces œuvres-là, mais tout autant dans les autres preuves que sont le trop peu connu *Cahier intime de 1840-41*¹⁴⁵, et le réflexe de prendre la plume lors des différents voyages aux Pyrénées et en Corse en 1840, en Bretagne, avec *Du Camp*¹⁴⁶, plus tard en Italie, 1845, ou encore durant les plus en vogue voyages en Orient.

Novembre, « c'est la clôture de ma jeunesse »¹⁴⁷, dira Flaubert, et c'est pourquoi l'étude de ce texte, de ces textes, se fait de plus en plus essentielle à la compréhension des œuvres de maturité. C'est une œuvre de transition, qui sera suivie presque tout de suite de la première

¹⁴⁴ Gustave Flaubert, *Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. 811.

¹⁴⁵ On y peut lire comme illustration de ce désir de distance le souhait d'une nouvelle science : « la science des rapports entre les choses, la science du passage de la cause à l'effet, la science du mouvement, de l'embryologie, de l'articulation. » *ib.* p. 730 ; ou encore ces remarques suivantes sur l'art, non dénuées d'ironie d'un soupçon d'esprit, d'ironie : « L'art est plus utile que l'industrie, le beau est plus utile que le bon. S'il en était autrement, pourquoi les premiers peuples, les premiers gouvernements ne seraient-ils pas industriels, commerçants ? Ils sont artistes, poètes, ils bâtissent des choses inutiles comme des pyramides, des cathédrales ; ils font des poèmes avant de faire du drap. L'esprit est plus gourmand que l'estomac. » *ib.*, p. 730.

¹⁴⁶ A quatre mains, les deux amis ont écrit un récit de Voyage à la verve très poétique et satirique ; on y peut lire ces mots de Flaubert à propos de sa vision du style : « Je m'assassinerais si je croyais que j'eusse la pensée de faire ici quelque chose d'un peu sérieux ; je veux tout bonnement, avec ma plume, jeter sur le papier un peu de la poussière de mes habits ; je veux que mes phrases sentent le cuir de mes souliers de voyage et qu'elles n'aient ni dessus de pieds, ni bretelles, ni pommade qui ruisselle en grasses périodes, ni cosmétiques qui les tiennent en raides expression ardues, mais que tout soit simple, franc et bon, libre et dégagé », il finit par ajouter « Cet engagement pris, me voilà lié à moi-même et je suis forcé d'avoir le style d'un honnête homme. » dans *Œuvres complètes* de Gustave Flaubert, tome VI, Louis Conard, 1910, p. 344.

¹⁴⁷ Lettre à L. Collet, 2 déc. 1846, Correspondance de Flaubert mise en ligne par le centre Flaubert ; URL : <http://flaubert.univrouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=9725&mot=&action=M>

Education sentimentale (1845)¹⁴⁸, indispensable traité stylistique de Flaubert, trop peu étudié également, qui ne saurait être amputable aux réflexions sur l'art émaillées avec labeur tout au long des œuvres citées ci-dessus – lesquelles vont être approfondies de ce pas sous l'angle de l'ironie, l'ironie qui touche à l'énonciation, à la rhétorique, et se cultive, chez Flaubert, tout en réflexivité¹⁴⁹.

¹⁴⁸ On y lit ces réflexions sur ce que nous nommons plus tôt l'ironie du sort : « La nature extérieure a une ironie sans pareille : les cieux ne se couvrent pas de nuages, quand notre cœur est gros ; les fleurs parfument l'air, quand nous le remplissons de nos cris ; les oiseaux gazouillent et font l'amour dans les cyprès sous lesquels nous enterrons nos plus tendrement aimés. », Gustave Flaubert, *Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. 945.

¹⁴⁹ « Je suis affamé de me conter à moi-même [...]. Si j'écris, c'est pour me lire », *Cahier intime de 1840-41* dans Gustave Flaubert, *Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001, p. 741.

CONCLUSION

*La bêtise consiste à vouloir conclure. Nous sommes un fil et nous voulons connaître la trame.*¹⁵⁰

S'il est bien un sujet sur lequel il n'est pas aisé de conclure, qui plus est après une analyse qui s'est essayée à fouiller les limites de la relativité de point de vue tout en en soulignant l'inéluctabilité, c'est bien celui de l'ironie réflexive. Le présent travail s'est donc efforcé, avec l'aide non négligeable de bien d'autres travaux, de tracer les contours d'une ironie flaubertienne protéiforme et, parfois, difficilement explicable - mais toujours repérable - par son lien étroit à une époque, à un contexte, à un style en perpétuel échange, réceptacles témoins d'une esthétique de l'écriture ayant construit et toujours animé l'écrivain. Il fallait, pour ce faire, opérer un aller-retour constant entre les notions d'ironie, de réflexivité, et leur histoire, leur mise en application, en et à divers endroits, puis chez l'auteur. C'est dans ce but précis que l'étude s'est concentrée sur ces différentes formes de résonances qui peuvent aussi bien se jouer au niveau d'un mot, d'une phrase, de toute une énonciation, de tout un texte, qu'au niveau de ce texte et de son contexte, de plusieurs énoncés entre eux, ou encore plus largement d'une pensée, d'une philosophie avec une autre, d'événements vécus avec d'autres époques connues. L'étude de l'ironie réflexive flaubertienne a donc conduit la présente réflexion à retracer les retentissements divers de l'histoire de l'ironie et de son intrication certaine avec le mécanisme de la réflexivité. C'est par la mise en question permanente, primitivement induite par l'ironie, de toute parole, de toute chose, de toute autorité et, surtout, de la sienne propre, que Flaubert conçoit son travail depuis ses premières années d'écriture. Ainsi, l'ambiguïté originellement contenue dans l'ironie s'est-elle transformée chez lui, plutôt qu'en un handicap, qu'en un écueil communicationnel, en une force rhétorique. C'est ce qu'a tenté de rappeler ici la présente étude en se concentrant d'abord sur l'efficacité d'une telle méthode d'énonciation par laquelle Flaubert laisse davantage place au doute qu'à la certitude, et par laquelle le lecteur se trouve du même coup invité à l'attention. Le jeune Flaubert, en même temps que ces mots rebattus qu'il s'emploie toujours à décaler, que ces genres sur-joués qu'il s'amuse à biaiser, offre sa méthode au lecteur, muscle son esprit critique, assouplit son regard. Il donne littéralement à méditer au lecteur puisque, par l'ironie réflexive, c'est de son propre doute dont il fait part. C'est bien

¹⁵⁰ Lettre à L. Bouilhet du 4 septembre 1850, Correspondance de Flaubert mise en ligne par le centre Flaubert ; URL : <http://flaubert.univrouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=9842&mot=&action=M>

cette specularité, ce recul, toutes ces formes de distances grammaticales, énonciatives, rhétoriques, temporelles, au cœur de la dialectique de l'ironie, qui font qu'une écriture se fait, se discute surtout, et se comprend. Déplacements et glissements sont les pierres de touche, à tous niveaux, d'une ironie flaubertienne encore jeune aux allures pourtant déjà prestes. Ironie et réflexivité sont à la fois chez Flaubert méthode littéraire et vision de vie ; le style devient comportement écrit de l'auteur, devient art, art de penser et de vivre. L'œuvre, au XIX^e, est chez Flaubert plus qu'ailleurs lieu de *réflexion*, où la parole, l'action, la pensée sont réfléchies et se réfléchissent ; l'œuvre se scrutant, corrigeant et se corrigeant, carrefour de paradoxes et d'échos, devient par le biais de l'ironie réflexive témoin on ne peut plus juste d'une fidélité, d'une certaine objectivité, impartialité de l'écriture. La désillusion politique, sociale, littéraire d'un siècle y trouve ainsi une place de choix ; peut-être n'était-elle que nécessaire à la naissance d'une distance critique toujours intransigeante mais douce-amère. Peut-être même n'était-elle qu'une condition de cette auto-proclamation de l'écrivain ironique comme acteur fautif à part entière de ce *Theatrum mundi* dont on ne compte plus guère les places, de ce grotesque universel qui n'a cours que chez les autres, c'est bien connu, et de cette *bestise* de l'homme que Montaigne avant Flaubert s'est plu à débusquer et disséquer *en lui* pour pouvoir ensuite le faire chez autrui. L'exercice de l'ironie réflexive consiste en ce mouvement continu qui se joue dans la vie tout autant que dans l'écriture entre explicite et implicite, phrase et contexte, retrait et implication, comique et tragique, vérité et fiction ; c'est en montrant si bien les relations étroites et complexes qui résident entre ces concepts, les points communs, différences et différences, que Flaubert fait de leur distinction un travail mutuel de l'auteur et du lecteur. Peser. Tel est le maître mot du principe, tant hétérogène soit-il, de l'ironie réflexive : s'attacher à la dissemblance, à la dysharmonie, à l'hétérogénéité justement primaire de l'homme et de son langage pour y trouver peut-être enfin un peu de ressemblance, un peu d'harmonie, un soupçon d'universel qui, par ce paradoxe, cette rude mise à l'épreuve, finiront par toucher d'un bout de doigt tremblant l'insaisissable certitude.

En fait, ce lien entre réflexivité, ironie et écriture est fondamental. La conscience de l'artiste, du rhéteur, de l'ironiste a ceci de singulier qu'elle se regarde, qu'elle se retourne sur elle-même, qu'elle se tue à deviner à quoi celle des autres peut bien ressembler. C'est le maintien assuré d'un recul, d'une (auto-)évaluation inflexible. L'ironie est un dédoublement qui permet à l'homme d'être l'observateur de lui-même tout en restant acteur ; d'ailleurs, le dédoublement de la personnalité est le premier moyen par lequel l'ironiste s'efforce de garantir sa liberté : quand bien même l'homme d'action serait prisonnier de ses passions, des réalités du monde, l'observateur qui est en lui – et qui le (se) regarde avec un sourire – sera

toujours libre. Ainsi procède l'ironie flaubertienne, empruntant avec lucidité ce détour réflexif essentiel au positionnement, à la voix, au style propre d'un écrivain.

La dernière remarque de cette présente étude ne peut donc pas, comme le veut le fondement de l'ironie, établir de définition générale de l'ironie flaubertienne ni de l'ironie elle-même d'ailleurs : les diversités pratiques de la notion au cours de son histoire, les divergences théoriques qui traversent cette dernière constituent une confirmation de l'impossibilité de réduire l'ironie à une formule unique sans être contraint à des généralisations abusives. Cependant, le présent travail peut ici avancer une chose qui, si menue soit-elle, constitue le cœur trop peu étudié de l'ironie : c'est son imbrication en constant mouvement avec le phénomène réflexif, c'est son fondement (auto)évaluatif, (auto)critique. L'ironie met à distance son objet, son sujet, comme le fait la réflexivité ; par là elle le met en question, elle l'interroge, fait s'achopper les oppositions à son égard, valse enfin continûment entre implication et impartialité. L'ironie est souvent considérée comme une agression, une attaque piquante, mais c'est sans compter jamais la démonstration analytique, pédagogique qu'elle incombe, ce que Flaubert avait déjà saisi dans ses œuvres de jeunesse pour ne plus jamais en dessaisir son écriture, pour ne plus jamais en priver son lecteur.

Enfin, chez Flaubert, la pratique invétérée de l'ironie réflexive rejoint en fait le cœur de son entreprise littéraire : le retour des mêmes problèmes, contradictions et doutes infernaux se retrouvent des œuvres de jeunesse jusqu'à sa dernière œuvre, *Bouvard et Pécuchet*. Summum de son projet littéraire, œuvre inachevée et inachevable comme tout ce qu'elle pointait du doigt, elle pose les mêmes questions flaubertiennes aux parfums de jeunesse : que peut-on dire du monde sans tomber dans la bêtise et l'ineptie ? Et, loin de trouver une réponse, l'ironie réflexive fait prendre conscience à Flaubert que le fait de poser ces problématiques fait lui-même partie du problème général qu'il essaie de définir. Ainsi la relation de l'auteur avec son texte devient-elle inextricablement complexe, où chaque tentative de définir le monde dans le texte est une confrontation à un abîme de paradoxes, où l'écriture lutte avec elle-même. Tout en jugeant, elle reconnaît la faiblesse de son propre jugement devant les richesses – et les misères – de l'autre. C'est le tendre aveu d'une réalité amère, c'est le chancellement d'une inquiétude malade du détail à l'obsession du général, c'est le mélange infiniment variable de points de vue qui contiennent chacun le germe de leur contraire, tous chapeautés par un changement graduel d'optique opéré par la plume ; c'est l'ironie réflexive de Flaubert.

BIBLIOGRAPHIE :

Corpus :

FLAUBERT Gustave, *Œuvres complètes I, Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition dirigée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, 2001.

Corpus secondaire :

FLAUBERT Gustave, *Œuvres complètes*, Tome II, 1845-1851, édition publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mersch. Avec la collaboration de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Parution le 8 Novembre 2013

FLAUBERT Gustave, *Œuvres complètes*, Tome III, 1851-1862, édition publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mersch. Avec la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger

FLAUBERT Gustave, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition de René Dumesnil et Albert Thibaudet, 1936.

Ressources sur Gustave Flaubert

Ouvrages :

*BRUNEAU Jean, DUCOURNEAU Jean A., *Album Flaubert*, Paris, Gallimard, coll. « Albums de la Pléiade », 1972.

*BRUNEAU Jean, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert : 1831-1845*, Paris, A. Colin, 1962.

*GUILLEMIN Henri, *Flaubert devant la vie et devant dieu*, coll. H.G., Utovie, 2017.

PHILIPPE Gilles (dir.), *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*, Grenoble, Ellug, coll. « Archives critiques », 2004.

*THIBAUDET Albert, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.

TROYAT Henri, *Flaubert*, Librairie Générale Française, coll. « Livre de Poche », n° 4380, 1992.

*UNWIN Timothy, *Art et Infini : l'œuvre de jeunesse de Gustave Flaubert*, Amsterdam, éd. Rodopi, coll. Faux titre n°53, 1991.

Articles accessibles en version numérique :

*BERGOUNIOUX Pierre, « Flaubert et l'autre », dans « Le texte : de la théorie à la recherche », *Communications*, n° 19, 1972, p. 40-50 ; DOI : 10.3406/comm.1972.1280 ; URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1972_num_19_1_1280 [consulté en octobre 2017]

GLATINY Sandra, « Flaubert et les tentations du lyrisme », *Revue Flaubert* n° 9, 2009. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=104> [consulté en octobre 2017]

KASAMA Naoko, « La formation du style indirect libre », *Revue Flaubert* n° 2, 2002. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue2/kasama.pdf> [consulté en octobre 2017]

LECLERC Yvan, « "L'auteur c'est bien moi" : Gve Flaubert ou l'écrivain-manuscrit », *Revue Flaubert* n° 2, 2002. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue2/lecler.pdf> [consulté en octobre 2017]

- *LECLERC Yvan, « Gustave avant Flaubert : les années de jeunesse à l'Hôtel-Dieu de Rouen », *Revue Flaubert* n° 12, 2012. URL : <http://flaubert.univrouen.fr/revue/article.php?id=104> [consulté en septembre 2017]
- *LYON-CAEN Boris, « Flaubert, et le roman oblique », dans *Le début et la fin du récit, une relation critique*, sous la dir. d'Andrea Del Lungo, Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », n° 2, 2011, p. 195-205. URL : <https://www.fabula.org/colloques/document763.php> [consulté en octobre 2017]
- *PROUST Marcel, « À propos du "style" de Flaubert », *La NRF*, n° 76, 1^{er} janvier 1920, p. 72-90. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/proust.php> [consulté en octobre 2017]
- SØRENSEN RAVN JØRGENSEN Kathrine, « Étude stylistique du discours de "l'autre" dans *Madame Bovary* », *Revue Flaubert* ; URL : http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Polyphonie_I/polyf1kathrine.htm [consulté en octobre 2017]
- *UNWIN Timothy, « *Mémoires d'un fou, et la question du style* », *Revue Flaubert* n° 2, 2002. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue2/unwin.pdf> [consulté en octobre 2017]

Documents audiovisuels :

- *BERDAH Sophie, QUANTIN Lionel, « Une vie, une œuvre : G. Flaubert, une apparition », avec A. Herschberg-Pierrot, P.-M. De Biasi, A. Dubois (conservatrice au musée Flaubert de Rouen), P. Dufour, Émission diffusée sur France Culture le 29.11.2007.
- ENTHOVEN Raphaël, PORTIS-GUERIN Mydia, « Biographie et correspondance » (2/5), avec P.-M. De Biasi, *Le cycle Flaubert*, Les nouveaux chemins de la connaissance, émission diffusée sur France Culture le 10.05.2011.
- ENTHOVEN Raphaël, PORTIS-GUERRIN Mydia, « Mme Bovary » (3/5), avec P. Dandrey, *Le cycle Flaubert*, Les nouveaux chemins de la connaissance, émission diffusée sur France Culture le 11.05.2011.
- ENTHOVEN Raphaël, PORTIS-GUERIN Mydia, « L'Éducation sentimentale » (4/5), avec D. Boltz et P.-M. De Biasi, *Le cycle Flaubert*, Les nouveaux chemins de la connaissance, Émission diffusée sur France Culture le 12.05.2011.
- *GUILLEMIN Henri, « conversation à propos de Flaubert », Télévision suisse, TSR, 1959. En ligne sur le site de la TSR, en deux parties d'une demi-heure chacune. Première partie : <http://archives.tsr.ch/player/guillemin-flaubert1> Deuxième partie : <http://archives.tsr.ch/player/guillemin-flaubert2>

Ressources sur l'ironie

Ouvrages :

- *BERRENDONNER Alain, « De l'ironie ou La métacommunication, l'argumentation, et les normes », *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, chap. V, p. 173-239.
- CROUZET Michel, « *L'Éducation sentimentale* » et la "confusion des genres". *Ironie, Histoire, Roman*, Préface de Didier Philippot, Paris, Eurédit, 2017.
- DEFAYS Jean-Marc, *Le comique : principes, procédés, processus*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Mémo Lettres », 1996.
- *DUCROT Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984.
- FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1940.
- DUVAL Sophie, *L'ironie proustienne. La vision stéréoscopique*, Paris, Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2004.

- *EMELINA Jean, *Le comique, Essai d'interprétation générale*, C.D.U. et S.E.D.E.S. réunis, coll. « Présences critiques », 1991.
- *JARDON Denise, *Du Comique dans le texte littéraire*, Paris-Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1988
- *JANKELEVITCH Vladimir, *L'ironie*, Flammarion, coll. « Champs », 1999.
- *HAMON Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996.
- *MERCIER-LECA Florence, *L'ironie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Ancrages », Paris, 2003.
- MOLINIE Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- *OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *Le comique du discours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974.
- PAILLET-GUTH Anne-Marie, *Ironie et paradoxe : le discours amoureux romanesque*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de linguistique et de grammaire », 1998.
- *PERRIN Laurent, *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, Éditions Kimé, 1996.
- *QUINTILIEN (Marcus Fabius Quintilianus), *Institutionis oratoriae, libri XII*.
- *SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001.
- *SCHOENTJES Pierre, *Silhouettes de l'ironie*, Genève, Droz, coll. « Romanica Gandensia » 34, 2007.
- STERNBERG-GREINER Véronique, *Le comique*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus GF Lettres », 2003.

Articles accessibles en version papier :

- *ALLEMAN Beda, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 385-398.
- *BOOTH Wayne C., *Distance et point de vue*, *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 511-524.
- *HUTCHEON Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 467-477.
- *KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « L'ironie comme trope », *Poétique* n° 41, p. 108-127.
- *MUECKE Douglas C., « Analyses de l'ironie », *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 478-494.
- *SPERBER Dan, WILSON Deirdre, « Les ironies comme mention », *Poétique*, n° 36, novembre 1978, p. 399-412.
- *VOSSIUS, « Rhétorique de l'ironie », traduit du latin par C. MAGNIN-SIMONIN, *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 495-508

Articles accessibles en version numérique :

- *ALEXANDRE Didier, DE HERDT Irina, SCHOENTJES Pierre, SINDACO Sarah, *L'Ironie: formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, Coll. « Rencontres », n° 56, 2013. URL : <http://www.classiques-garnier.com.rproxy.univ-pau.fr/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain>
- *DIDIO Lucie, sous la dir. de Jacques Fontanille, *Une approche sémantico-sémiotique de l'ironie* [Ressource électronique] ; URL : <http://aurore.unilim.fr/theses/nxfile/default/3db8ad5b-f130-432b-a647-bdfa3426a4eb/blobholder:0/2007LIMO2009.pdf>; Reproduction de : *Une approche sémantico-sémiotique de l'ironie* [Texte imprimé] / Lucie Didio. - [S.l.] : [s.n.], 2007.
- EGGS Ekkehard, « Rhétorique et argumentation : de l'ironie », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2009, consulté le 16 octobre 2017. URL : <http://aad.revues.org/219> ; DOI : 10.4000/aad.219

- FLECK Frédéric, « Identifier l'ironie: catégorisation et perception de l'ironie dans les textes anciens », Séminaire « Anachronies - textes anciens et théories modernes » (2012-2013), site *Fabula*. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Categorisation_et_perception_de_l_ironie [consulté en octobre 2017]
- FORGET Danielle, « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », *Études littéraires*, n° 331, 2001, p. 41-54. DOI : 10.7202/501277ar ; URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2001-v33-n1-etudlitt2268/501277ar.pdf> [consulté en octobre 2017]
- GANDT Marie (de), « L'ironie existe-t-elle ? », *Atelier Fabula*, mis à jour en janvier 2005. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?L%27ironie_existe%2Dt%2Delle%3F [consulté en octobre 2017]
- HUTCHEON Linda, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie » ; URL : <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10253/1/TSpace0166.pdf>
- VAILLANT Alain (dir.), *Esthétique du rire*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012. URL : <http://books.openedition.org/pupo/2303> [consulté en octobre 2017]

Ressources sur la réflexivité

Ouvrages :

- *UNWIN Timothy, *Textes réfléchissants : Réalisme et Réflexivité au dix-neuvième siècle*, Oxford, P. Lang, coll. French Studies of Eighteenth and Nineteenth Centuries, 2000.

Articles accessibles en version numérique :

- *BARON Christine, « Réflexivité et définition du fait littéraire », *Atelier Fabula*. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?R%26acute%3Bflexivite%26acute%3B_et_d%26acute%3Bfnition_du_fait_litt%26acute%3Braire, [consulté en septembre 2017, Dernière mise à jour de cette page le 20 avril 2007]
- FRAISSE Luc, « L'autoréflexivité en pratique », *Poétique*, 2011/2, n° 166, p. 155-170. DOI : 10.3917/poeti.166.0155. URL : <http://www.cairn.info/revue-poetique-2011-2page-155.htm> [consulté en octobre 2017]
- *JAUBERT Anna, « L'énonciation réflexive en première ligne, dessin de l'acte de parole », dans Michel Meyer (dir.), « Rhétorique et littérature », *Langue française*, n° 79, 1988, p. 64-81 ; URL : http://www.persee.fr/doc/lfr_00238368_1988_num_79_1_4753 [consulté en octobre 2017]
- *LUCAS Nadine, « Réflexivité en linguistique, en discours et en grammaire », Conférence: 12^{èmes} Journées de Rochebrune, Rencontres interdisciplinaires sur les systèmes complexes naturels et artificiels, Réflexivité et auto-référence dans les systèmes complexes, Megève, 24-28 janvier 2005, Paris ENST S001, p. 111-123. URL : http://www.academia.edu/9048908/R%C3%A9flexivite%C3%A9_en_linguistique_en_discours_et_en_grammaire [consulté en septembre 2017]
- RENATA Varga, « Manifestations linguistiques de la réflexivité et de la non-réflexivité : les postures en jeu dans la transformation du sujet », dans « Implication et réflexivité – I. Entre composante de recherche et injonction statutaire », *Revue ¿ Interrogations ?*, n° 18, juin 2014. URL : <https://www.revue-interrogations.org/Manifestationslinguistiques-de-la> [consulté en octobre 2017]
- *SAINT-ARMAND Dominique, « Réflexivité », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique Socius*. URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21lexique/163-reflexivite> [consulté en octobre 2017]

Usuels

*HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, Belin, coll. « Belin sup. Lettres », 1993.

*BACRY Patrick, *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1998.

FROMILHAGUE Catherine et SANCIER Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991.

*FROMILHAGUE Catherine et SANCIER-CHATEAU Anne, *Analyses stylistiques. Formes et genres*, Paris, Dunod, 1999.

* Ouvrages privilégiés pour cette première partie.