Fabula / Les Colloques
Hégémonie de l'ironie ?

Du flux et du fluide (usages de l'ironie dans quelques romans contemporains)

Haute Bretagne. et Bruno Blanckeman

Pour citer cet article

Haute Bretagne. et Bruno Blanckeman, « Du flux et du fluide (usages de l'ironie dans quelques romans contemporains) », *Fabula / Les colloques*, « Hégémonie de l'ironie ? », URL : https://www.fabula.org/colloques/document1005.php, article mis en ligne le 18 Juin 2008, consulté le 09 Mai 2025

Ce document a été généré automatiquement le 09 Mai 2025

Du flux et du fluide (usages de l'ironie dans quelques romans contemporains)

Haute Bretagne. et Bruno Blanckeman

L'ironie fait partie de ces notions embouteillées : plus on tente de la manœuvrer, plus on se trouve bloqué dans les bouchons tant sont nombreuses les voies d'accès qui y conduisent, en théorie. Dans un souci citoyen de ne pas figer davantage la circulation publique, je procéderai de façon quelque peu dilettante, me laissant guider par des romans qui ont en commun d'en passer par elle mais de ne pas s'y tenir, de ne pas camper, ou se camper, en ironie. L'ironie peut en effet constituer un processus bloquant – à une époque où le roman semble davantage en recherche de liant – et bloqué – dans une société qui, faisant de la dérision un usage systématique, tend à la transformer en une clause de style, sinon un agent de conformisme, ce que suffisent à indiquer ses occurrences médiatiques et la diversité de leurs supports (parodie normalisée de journal télévisé, second degré clichéique des imageries publicitaires, désinvolture toute professionnelle des présentateurs). Encombrée par sa propre histoire, théorique et littéraire, l'ironie serait-elle empâtée par son actualité culturelle ? Les figures du flux et du fluide auxquelles je l'associerai désigneront, dans certains romans, un emploi qui tend à en faire un agent mobile de fiction et de sens.

Privilège de vieille dame, la littérature française joue de son expérience, atours de jadis et apprêts de naguère, pour séduire ses lecteurs. On connaît ses façons, le cumul et l'amalgame de traditions romanesques dont elle tire une substance nouvelle, avec un art aguerri de la subtilisation. Les encres subtiles de notre temps, celle d'un Jean Echenoz ou d'un Antoine Volodine, d'une Marie Ndiaye ou d'un Antoine Volodine, détournent, concentrent, allègent - subtilisent - une matière de fiction compacte et composite. Une dose homéopathique d'ironie leur permet de tenir à distance les modèles dont ils s'inspirent mais aussi, par un phénomène de duplication dans lequel l'application au carré d'un procédé tend à en annuler la systématicité, de tenir à distance la distance elle-même en tant que réflexe conventionnel condamnant, par sa mécanique, les œuvres réalisées à n'être que des coquilles vides. Ainsi ces écrivains instituent-ils avec le modèle initial un rapport litigieux, ni franchement mimétique ni tout à fait parodique, ouvert, donc, à de nouvelles combinaisons narratives et de nouvelles fonctionnalités symboliques. C'est, dans *La Sorcière*, l'usage par défaut que Marie Ndiaye fait d'une tradition

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

surnaturelle de nos jours tellement pasteurisée que le titre même pourrait se lire comme une antiphrase, ne serait-ce l'insertion incidente de quelques motifs fantastiques éprouvés – des métamorphoses, des larmes de sang – qui la réactivent, sous les habits de la ménagère et les passes cadencées de la prose, l'une et l'autre en recherche de nouveaux sortilèges[1]. Ironie de passage, donc, non de blocage, si l'on en considère la visée – le regard porté, entre stupeur et désabusement, sur la structure familiale, ses liens, ses contours, sa dilution, son obstination. C'est, encore, pour Jean Echenoz, le diptyque *Un an* et Je *m'en vais*, récit maigre de la femme déclassée, roman en bon point de l'homme encadré, dans lesquels le modèle policier ici, picaresque là sont actualisés à moindres frais, dans leur structure élémentaire – errance d'une va-nu-pieds, course-poursuite délictueuse – comme dans leur extension parodique, ponctuelle dans *Un an*, affolée dans *Je m'en vais*. Dans *Un an*, la parodie se limite à une discrète caricature du Fatum romanesque et de la prédestination contre lesquels le héros picaresque lutte traditionnellement et qui revêtent ici la présence déterminante mais quelque peu fantaisiste d'un vrai-faux macchabée. Dans *Je m'en vais*, s'appliquant à tout ce que le récit touche - une course au trésor, un scénario policier, une satire des milieux des affaires, une peinture réaliste du monde des arts, un documentaire exotique versant polaire - la parodie ne retient rien, n'impressionne pas l'écriture, rejoint d'elle-même la ronde des vanités et la fonte du sens, deux symptômes d'une civilisation actuelle qu'elle semble avoir pour fonction de concentrer. Dans les deux cas seule l'écriture ironique fait sens, en déformant et reformalisant les modèles dont elle s'inspire, sans s'exclure du processus. La fatalité on ne peut plus immanente des temps modernes n'est plus celle qui s'exerce, dans *Un an*, en vouant un être par naissance ignoble à une condition identique (schéma initial du roman picaresque) mais en vouant un être de condition au déclassement sociologique le plus radical, itinéraire que suit le personnage principal prénommé comme il se doit Victoire. Par ce renversement qui, en peu de mots, en dit long sur certains états régressifs de notre civilisation, *Un an* fait entrer en littérature la figure du SDF. Quant aux situations de ce mixte improbable de polar et de récit d'aventures que constitue *Je m'en vais*, avec leur trésor enfoui sous les glaces qu'il s'agit de récupérer à la barbe des Inuits, le vol dudit trésor à celle de son nouveau possesseur, prétexte à une course au trésor en elle-même assez barbante, elles constituent des objets romanesques fantômes. À travers eux, un personnage à l'identité improbable se projette, Ferrer, homme de profits mais être de perte, que tout fuit, à commencer par son corps, et qui illustre un principe de défection ontologique suggéré dès le titre (Je m'en vais=Fin de partie?) Si cette ironie n'ouvre pas de porte socratique sur quelque ordre de vérité révélée, elle n'en claque pour autant aucune, comme le faisaient les grands nihilistes de la modernité, au nez d'un lecteur attiré par les fumets du temps, les

[1] Marie Ndiaye, *La Sorcière*, Minuit, 1996.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

remugles de l'histoire ou les arômes d'une signification. Qu'elle soit, comme dans l'œuvre d'Echenoz, ironie de structure, de situation ou d'énonciation, elle est une façon d'exercer à la légère un droit de mémoire sur la bibliothèque pour mieux exercer à l'oblique un droit d'inventaire sur le monde contemporain (en l'occurrence, celui d'une société-spectacle dont Echenoz reste à ce jour le romancier le plus diligent)[2].

Encore cette ironie ne constitue-t-elle pas une pratique elle-même déshistoricisée, qui puisse s'abstraire de l'imaginaire littéraire et de la mémoire théorique des écrivains. Elle est de pleine page située dans la bibliothèque, saisie de romans en pièces de théâtre, systématisée d'essais critiques en manuels scolaires. Elle n'est pas un moyen, mais un médium: différentes voix, différents choix, différents types d'ironie se transmettent avec, au gré de ces avatars, un effet d'altération et de déplacement. On repèrerait aisément, chez un Échenoz, tel trait d'ironie à la Flaubert, chez un Toussaint à la Pascal, chez un Quignard à la La Rochefoucauld, chez un Cormann à la Beckett – ce qui relève moins d'un maniérisme d'érudit que de l'automatisme d'un lecteur partagé entre ses impressions fortes – faire référence à – et sa propre volonté de puissance – tirer sa révérence -, le « à la manière ironique de » tendant à s'auto-ironiser. Plus révélatrice est la prégnance de certains modèles d'ironie auprès des écrivains contemporains. Par modèles, j'entends des catégories historiquement variables, tributaires d'un ordre de représentations idéologiquement situées, mais qui se sont imposées au fil du temps comme des acquis, sinon des impératifs, notionnels.

L'un de ces modèles renvoie au statut de l'ironie à l'époque moderne et incite à penser le rapport de la littérature actuelle à l'idée même de modernité, en un début de siècle qui partiellement s'en détache. L'autre renvoie à un type d'ironie conceptualisé à l'époque romantique et nommé depuis ironie tragique. L'idée d'ironie tragique évoque la figure d'un dieu qui intervient dans les affaires humaines pour sanctionner quelque excès rédhibitoire, là où ça fait le plus mal, c'est-à-dire où il se manifeste avec le plus d'ostentation. Cette ironie est tout sauf drôle. Tragique, elle l'est en cela qu'elle radicalise, par le biais d'une transcendance à l'ouïe susceptible et à la main leste, la présentation de deux universaux métaphysiques : la réversibilité des états existentiels, topique traitée avec ironie quand leur basculement est extrêmisé, et le renversement de la causalité logique, topique traitée avec ironie quand l'enchaînement des mobiles représentés conduit au strict opposé des effets recherchés. Ce type d'ironie se retrouve aujourd'hui dans des œuvres que taraude un souci ontologique, librement assumé par des écrivains posant sans interdit la question du vivant, sans majuscules philosophiques celle du néant. Allégée de ses cadrages idéologiques premiers - les plans du divin et du

[2] Jean Échenoz, *Un an*, Minuit, 1997 ; *Je m'en vais*, Minuit, 2000.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

métaphysique, la certification de la faute et la nécessité de la sanction, tels qu'ils conditionnent encore, au vingtième siècle, les œuvres d'écrivains comme Bernanos, voire Camus-, l'ironie tragique est aujourd'hui rendue à sa puissance de sidération brute. Elle marque par l'arbitraire un principe d'arbitraire - nécessité sans cause, fatalité sans origine - qui caractérise l'être au monde.

J'en donnerai pour exemple le roman de Pascal Quignard *Villa Amalia*, publié en 2006[3]. À l'issue d'une trahison amoureuse, le personnage principal, Ann, planifie non sans présomption sa propre disparition et sa propre renaissance (premier tiers des chapitres). Son itinéraire prélude tout d'abord à quelque *vita nuova* de haute densité fantasmatique, qui prend la forme d'un regain de soi et d'une féminité hyperbolique aux multiples figurations romanesques : une métamorphose physique, un amant de passage, un autre de transition, une maîtresse d'élection, une enfant d'adoption, une mère de substitution, dans une île aux eaux et aux cavités natives (deuxième tiers des chapitres). Ironie tragique : ce saut en avant équivaut à un bond en arrière : l'enfant meurt, l'amante s'enfuit, la mère de chair s'éteint, l'île-berceau mute en île-tombeau, le personnage, revenu à ses anciennes géographies, devient à lui-même son meilleur fantôme (dernier tiers du livre). Il appartient ainsi à la littérature de donner « l'alarme au néant » pour reprendre l'expression que Jean-François Lyotard applique à l'écriture de Quignard – une alarme qui emprunte ici la figure structurante de l'ironie parce qu'elle détecte sans emphase, en coupe libre, l'évidence organique de l'absurde, terme qui scande discrètement le roman et se concentre dans l'échange laconique entre l'héroïne et sa mère, à l'exact milieu du roman (Partie 2/4, chapitre 7/15, page 148 sur 297) : La mère «Je ne te comprends pas », la fille « Le principal est que je me comprenne moi-même ». L'ironie tragique tient ici d'une anticipation rigoureusement inversée de l'ordre des situations, cette compréhension étant démentie et dans son sens mental – aucun contrôle, ni self-contrôle, du personnage sur son devenir – et dans son sens mathématique – le ressaisissement de soi, le désir de s'unifier en quelque entité une (motif central de l'île), n'amèneront qu'un nouveau phénomène de dessaisissement existentiel (motif inaugural et conclusif des brumes). Si cette ironie pose aussi, par le hiatus qu'elle instaure entre le personnage et son créateur, le problème d'un narrateur en surplomb, Pascal Quignard se garde bien d'en garantir l'origine. Le roman est construit autour d'une énonciation mouvante, tantôt impersonnelle mais marquée des empreintes stylistiques fortement identifiables de l'écrivain, tantôt personnelle mais attribuée à un personnage secondaire, de retour d'un roman lointain, *Le Salon du Wurtemberg*, dans lequel il faisait office de doublure trompeuse de l'écrivain[4]. L'ensemble génère un jeu d'incertitude, vocal et focal, qui, en embrouillant le

[3] Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Gallimard, 2006

[4] Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Gallimard, 1986.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

principe d'autorité narrative, rend improbable celui, analogiquement déductible, de transcendance. Tombés sur la terre, les dieux le sont aussi sur la tête. Question d'époque : l'ironie tragique n'exprime plus la phobie d'un déterminisme de l'être auquel plus grand monde aujourd'hui ne semble croire, mais celle d'une détermination erratique de l'existence, livrée à des phénomènes d'entropie avec lesquels il lui faut, tant mal que bien, composer.

Autre modèle d'ironie, particulièrement prégnant dans la littérature romanesque du XXIe siècle , celui qui procède de son statut moderne. Ce débat conduit à envisager les limites mêmes de la modernité – question identique à celle que tout voyageur se pose quand il traverse une ville nouvelle : en traverse-t-on encore le dernier quartier ou est-on déjà dans celle d'après? La réponse varie d'un espace pavillonnaire à l'autre – tout aussi bien de tel espace littéraire encore marqué de modernité à tel autre qui en semble fortement détaché. Deux oeuvres publiées par la même maison d'édition – Minuit, naguère lieu-phare de la modernité – serviront d'exemples. Dans ses usages modernes, l'ironie réagit contre l'incapacité intrinsèque du langage à établir l'unité de l'être et du monde par la concordance des signes. Elle réagit aussi contre l'impuissance subséquente de la littérature à valider cette unité par la puissance de simulacres qui lui soient propres. Cette surdétermination négative de l'ironie fait d'elle, en matière de fiction, l'agent de tous les blocages, sinon de toutes les dissolutions, philologiques – elle désagrège la relation de référentialité -, philosophiques – elle décompose la relation de symbolisation -, esthétiques – elle déjoue tout effet d'illusionnisme, phénomène observable, à des degrés divers, dans les œuvres de Gide ou de Robbe-Grillet, de Roussel ou de Queneau. Aussi bien suscite-t-elle ses propres antonymes, œuvres qui constituent à rebours d'une modernité d'ironie une modernité d'empathie – de Blanchot à Duras, de Gracq à Simon.

L'œuvre d'Éric Chevillard semble s'inscrire dans cette modernité activiste, qui noyaute le logos, et ludique, qui subvertit sur un mode radical sa capacité de représentation et sa volonté de sémantisation. Plus qu'une figure, l'ironie constitue pour cet auteur une structure, qui entretient un écart constant entre la genèse du texte et le spectacle de cette genèse et fait de l'écart même, c'est à dire du processus de littérarité, un lieu de fictionnalisation aussi productif que contingent (*Du Hérisson*). Toute fiction romanesque, au sens de dispositif d'ensemble agençant une intrigue, des personnages, un espace-temps, et toute signification littérale, au sens de configuration symbolique spontanément déchiffrable à lecture, sont taries à la source. L'écriture cherche toutefois à éviter (au lecteur de dire si elle y parvient toujours) les deux périls aporistiques contraires qui menacent certaines pratiques modernistes: le ressassement dessicatif, l'intempérance verbeuse. À défaut de fiction, la matière romanesque n'est pas proscrite mais ramenée à l'état de

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

particules vibrionnantes, qui se concentrent épisodiquement en unités de fiction élémentaires (une ou deux phrases, quelques lignes, un paragraphe, par exception) avant de se dissoudre et se recomposer selon la même dynamique aléatoire (*Les Absences du Capitaine Cook*). D'où des romans qui ressemblent à des agrégats formés en débit du bon sens. S'il fallait analyser les mécanismes générateurs de l'ironie même, on pourrait les ramener à la superposition de trois opérations formelles : la systématisation de la rhétorique, les disproportions de la logique, les expansions dans l'imaginaire. Systématisation: tout énoncé résulte de l'application d'une structure surconcertée (raisonnement, argumentation, syllogisme, concaténation). Disproportions: l'élément le plus arbitraire déclenche l'effet de causalité le plus nécessaire. Expansions: ainsi générées et propulsées en mode interne, anecdotes, historiettes, références s'enchâssent, s'empilent, se télescopent. L'orang-outang devient le principe de tout comme Désiré Nisard la figure de tous, la préhistoire le fondement du rien, le Capitaine Cook un titre sans récit affublé d'un récit décapité[5].. Les romans d'Éric Chevillard offrent ainsi des aperçus jubilatoires sur le non sens, le non être, le non dit, le *no comment*. Réfutant les impostures de la fiction, ils réfutent celles de tous les systèmes auxquels ils sont métonymiquement identifiés (sciences et philosophie pour l'essentiel).

L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint assigne à l'ironie un effet nettement moins disruptif, qui consiste à tenir l'écriture à égale distance des commandements modernes et des conventions classiques – évolution surtout observable à partir de *La Télévision*. Dans *Faire l'amour*, il s'agit d'écrire une expérience intime qui demeure essentielle - une rupture amoureuse - mais appelle un pouvoir de nomination et un système de mesure renouvelés, parce que son expérience culturelle s'est modifiée[6]. L'ironie permet de prendre en compte un imaginaire lointain du sentiment sans lequel ce dernier ne saurait se penser, ni peut-être s'éprouver, mais auquel le roman adhère par défaut, pour ne pas antidater son propre objet dans le temps même où il l'identifie. Ainsi le roman, disséquant des états d'âme et détaillant des seuils de conscience, s'inscrit-il dans la grande tradition de la littérature psychologique, multipliant à cet effet les aphorismes - "Mais rompre, je commençais à m'en rendre compte, c'était plutôt un état qu'une action, un deuil qu'une agonie"(129) - pour mieux les annuler d'un trait de truisme: "(...)nous avions fait l'amour, la première fois, pour la première fois - et, la dernière, pour la dernière"(16). Le pathétique accompagne ces amours défaites et les larmes ne cessent de couler dans le roman, mais rarement à bon escient. La femme aimée pleure tout le temps, quand elle est heureuse, quand elle ne l'est pas, quand elle fait l'amour, quand elle est en société. Inondé de larmes, le récit canalise le pathos, qui

[5] Éric Chevillard, *Préhistoire*, 1994 ; *Les Absences du Capitaine Cook*, 2001 ; *Démolir Nisard*, 2006 ; *L'Orang-Outang*, 2007. Romans publiés aux Éditions de Minuit.

[6] Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, 1997 ; *Faire l'amour*, 2002.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

alimente ainsi quelque réserve érotique quand une larme coule sur le visage de la femme possédée, ou onirique, quand les larmes se confondent avec le cristal d'un luminaire trépidant (larmes de cristal, qui, on en conviendra, ont plus d'un lustre derrière elles). De même des insertions incongrues rompent régulièrement l'illusion lyrique, comme cette pose d'homme malheureux en Dupont la Joie : "(...)j'étais sorti de la chambre pour aller prendre le petit déjeuner en me rajustant nonchalamment les couilles dans mon caleçon fané (quel homme d'action, vraiment)"(152-3). Mais ce jeu avec les clichés, complété par des incises autocommentatives, ne bloque pas la dynamique romanesque. La mise à distance de l'histoire racontée permet au contraire de renforcer sa puissance expressive et sa fonction significative en en variant les angles : elle est simultanément saisie sur un mode intimiste radical - posture classique du roman à la première personne - et sur un mode d'extériorité extrême - posture de détachement propre à tous les regards entomologistes. Jean-Philippe Toussaint tente par là même de définir une anthropologie amoureuse des temps présents et d'adapter la carte du tendre à l'âge du virtuel. Fin de minimalisme, donc, le roman se redonne de la chair, ce qui ne va pas sans risques : l'ironie, si elle ne génère plus d'histoire anorexique, permet de garder la ligne et de ne pas devenir, avec le temps, une grosse vache à fiction.

Dans les œuvres citées, l'ironie contient sans les casser des velléités mimétiques et prévient sans les figer des expansions imaginatives. Elle en interroge les objets et les manières : mimétisme de quoi et à quel prix ? imagination comment et selon quels modèles ? Ainsi régule-t-elle les flux de la fiction afin d'éviter tout débordement intempérant et assure-t-elle aux récits, loin des empoissements du sens commun, quelque fluidité symbolique. Ainsi exerce-t-elle aussi un pouvoir d'autoévaluation, et non plus d'autocensure, par lequel l'art du récit se fait accommodant tout en demeurant déconcertant.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEURS

Haute Bretagne.
Voir ses autres contributions

Bruno Blanckeman
Voir ses autres contributions

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.