



Fabula / Les Colloques
Hégémonie de l'ironie ?

Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine

Alexandre Gefen



Pour citer cet article

Alexandre Gefen, « Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine », *Fabula / Les colloques*, « Hégémonie de l'ironie ? », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document1030.php>, article mis en ligne le 18 Juin 2008, consulté le 20 Avril 2024

Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine

Alexandre Gefen

Pour Mathilde, sans ironie.

L'ironie est une figure tentante pour définir et organiser un champ littéraire contemporain où se superposent des œuvres issues de poétiques hétérogènes et porteuses de théories de la littérature souvent impossibles : de l'ironie funèbre et métaphysique d'un Pascal Quignard, qui trouve ses sources dans l'âge classique à l'ironie réaliste des tableaux sociaux de Michel Houellebecq, des ambivalences aigres de R. Camus à l'ironie postmoderne des possibles de Régis Jauffret, des chroniques désabusées de Philippe Murray, Édouard Levé, Frédéric Beigbeder, Olivier Cadiot ou Benoît Duteurtre à l'autodérision inquiète d'un Pierre Michon. À l'héritage d'une école littéraire polémique ou satirique typiquement française se mêle assurément une ironie plus diffuse et propre à la modernité en tant qu'elle peut se définir comme autoréflexivité, un régime qui se manifesterait non comme la présence d'un discours second implicite, mais comme l'ouverture d'une option herméneutique de réserve, d'une possibilité de distanciation : une ironie qui serait un malaise, une fracture interne et nécessaire de la voix auctoriale - comme de toute instance narrative - et de la littérarité même.

On sait avec les travaux de Ernst Behler la genèse de telles formes modernes d'ironie, lorsque celle-ci « quitte ses formes forgées par la philosophie transcendantale (Schlegel, Hegel) et par une analyse de l'existence (Kierkegaard, Nietzsche) pour aller vers une conception structuraliste ou déconstruite »¹. Pensée par le *new criticism* comme un refus de l'intentionnalité de l'auteur puis, avec Paul De Man, comme la perte de contrôle du langage dans le langage qui se dévoile comme « insuffisance », l'ironie est « simulacre » chez Barthes ou marque de la « différance » chez Derrida — toutes analyses qui ont pour point commun de brouiller la différence entre ce que Wayne Booth nommait « ironie stable »²

¹ Ernst Behler, *Ironie et modernité*, Paris PUF, 1996, p. 365.

autrement dit intentionnelle, maîtrisable par son auteur et décodable par une communauté, et l'ironie involontaire, incoercible en tant qu'elle manifeste le « je » au sens mécanique comme psychologique du langage, ou, pour Lacan, du subconscient. Ce que je voudrais ici suggérer, c'est que la littérature des années quatre-vingt a non seulement accepté ce brouillage et cette perte de contrôle auctorial mais en a fait une véritable éthique de cette délégation d'autorité : en offrant la maîtrise de l'arme ironique au lecteur, la littérature contemporaine de l'œuvre ouverte fait explicitement partager la responsabilité propre à la construction textuelle de sens et de valeurs. D'un outil d'exclusion, l'ironie devient un pacte : elle réunit autant qu'elle exclue, elle peuple autant qu'elle dépeuple, elle propose du *pathos* autant que de la jubilation, elle console autant qu'elle stigmatise. Cette défense de l'ironie comme forme de communication oblique, dont je trouverai une philosophie chez Richard Rorty, s'accompagne d'un déplacement des objets dont s'empare l'ironie – ce sera ma deuxième hypothèse : à l'heure des démocraties désidéologisées, la compassion textuelle, l'humanisme posthumain et l'utopie communautariste deviennent les cibles de l'action ironique.

L'ironie contemporaine ou la littérature contre elle-même

Gianni Vattimo³ fait, on s'en souviendra, de l'ironie la forme d'expression propre à un monde post-apocalyptique, où l'idée de progrès a été ruinée et où seule subsiste la solution « ironico-nostalgique »⁴ du retrait. Cette ère historique sans innocence est ouverte par la crise fondamentale de l'humanisme littéraire européen qui a suivi la Seconde Guerre mondiale et qui impose à l'écrivain d'assumer les dangers internes et externes de toute prise de parole littéraire, perçue comme nécessairement politique et potentiellement coupable. Désormais, « chaque écrivain qui naît, ouvre en lui le procès de la Littérature » comme l'écrivit Roland Barthes [...] s'il la condamne, il lui accorde toujours un sursis que la littérature emploie à reconquérir⁵, métaphore juridico-morale que l'on retrouvera notamment aussi chez Bataille, qui affirmait en 1957 dans l'Avant-propos à *La Littérature et le mal* : « la littérature n'est pas innocente, et, coupable, elle devait à la fin s'avouer telle⁶ ». En lui interdisant de faire d'un thème ou une technique le vecteur transparent d'une prise de position ponctuelle sans engager de manière réflexive l'acte même d'écrire et l'idée même de Littérature, cette inquiétude moderne expose alors l'écrivain à la tentation du silence et comme à celle de l'auto-ironie, replis à la mode cynique puissamment illustrés par la posture de Louis-René

² Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, p. 3.

³ Gianni Vattimo, *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture postmoderne*, Seuil, 1987.

⁴ Cité par Linda Hutcheon, *Irony's edge. The Rhetoric and politics of irony*, Londres, Routledge, 1995, p. 29

⁵ *Le Degré zéro de l'écriture in Œuvres complètes de Roland Barthes*, édition E. Marty, tome 1, Seuil, 1993, p. 185.

⁶ G. Bataille, *La Littérature et le mal*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1957, p. 10

Desforêts ou de Pascal Quignard à la fin du siècle. Roman d'une voie sérieuse et autiste, sans distance d'avec elle-même, *Le Bavard* (1946) pourrait être cité comme un des textes modernes fondateurs de cette ironie nouvelle et métalittéraire, mettant en scène la parole comme pouvoir à saturer le monde, et en dénonçant l'absurdité et l'inanité sonore. Il en va de même des multiples récits de Pascal Quignard mettent en scène un retrait conçu non comme le célibat glorieux de l'Artiste, mais plutôt comme une œuvre au noir. Lorsque la contingence est, je cite l'auteur d'*Albucius*, « à l'origine de tout, quels que puissent être les ornements, les mots, les vestiges, les peurs, les lumières, les rois, les mythes⁷ », « le vœu de silence » de l'écrivain peut conduire l'œuvre à son propre saccage et à son propre effacement⁸. « La langue extrême, muette, vaine du livre désole le sens, déprend la voix, détruit le « monde » auquel tout ce qui se prétend « langage » s'échange⁹ », suggère encore Pascal Quignard. Ce qu'il faut comprendre, je crois, c'est que l'ironie contemporaine, c'est donc d'abord ce saccage de l'échange et de la communication conforme à la définition de Maurice Blanchot de la littérature comme « fidélité à la mort » de la parole par un « langage qui se fait ambiguïté »¹⁰ - comme si la littérature se devait de payer son tribut aux souffrances des guerres européennes et de la Shoah.

Le champ littéraire contemporain, jusqu'à son extrême, est largement déterminé par les dispositifs « poétiques » par lesquelles la littérature cherche à surmonter son passé, trauma métaphorisé par exemple dans *La Grande Beune* de Pierre Michon par les blessures de la « belle écriture vaine ronde, encombrée, fervente, qu'ils partageaient alors, les naïfs, les modestes des deux bords, ceux qui croyaient aux Écritures et ceux qui croyaient aux lendemains de l'homme » :

la calligraphie avait déjà laissé de belles plumes à Verdun, de 1950 et la calligraphie s'étaient à jamais brûlé les ailes et était retombée en cendres, en pattes de mouches, dans les enfers de la Pologne et de la Slovaquie, les camps célèbres pas loin du camp d'Attila, mais en regard de quoi le camp d'Attila était une école de philosophie, les plaines à betteraves et à miradors où Dieu ni l'homme une fois pour toutes n'eurent plus cours ;¹¹

Avec l'ironie, la littérature exorcise la littérature, qu'elle prenne acte d'un épuisement ou d'une saturation, que le crime soit celui de désertion ou de

⁷ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, Paris, Grasset, 2002, p. 203 (c'est P. Quignard qui souligne).

⁸ Les pages de Quignard consacrées aux fictions de L.-R. Desforêts « qui dénaturent leurs pouvoirs et se détruisent jusqu'à démonter le nœud réel qui assure leur fonctionnement » (Pascal Quignard, *Le Vœu de silence*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1985, p. 59) pourraient s'appliquer à l'auteur des *Petits Traités*.

⁹ Pascal Quignard, ve *Traité*, « Taciturno », in *Petits traités*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, tome 1, p. 91.

¹⁰ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, « La littérature et le droit à la mort », Paris, Gallimard, 1949, p. 328.

¹¹ Pierre Michon, *La Grande Beune*, Verdier, 1996, p. 14-15.

complicité. D'où la prégnance du sentiment de culpabilité, d'impropriété, d'impureté¹², l'impression de tricherie ou d'usurpation qui traverse, explicitement ou implicitement, l'œuvre de tant d'écrivains contemporains, d'Antoine Volodine à Laurent Mauvignier, d'Emmanuel Carrère à Marie NDiaye, de Patrick Modiano à François Bon, de Philippe Sollers à Jean Echenoz, et qui explique l'autoérection de l'ironie comme trait fondamental de l'horizon de réception des éditions de Minuit ou de P.O.L. : en produisant une parole potentiellement auto-accusatrice, un narrateur improbable, de personnages ambivalents, un statut référentiel instable, un brassage des valeurs et des doutes, l'ironie mine délibérément l'autorité de l'auteur, et par là, elle permet à la littérature de *recommencer*. On comprend ici l'apparent paradoxe qu'est la compatibilité du sabotage ironique avec le pathos et le lyrisme : l'ironie agit comme une sorte de garantie. Loin d'être une capitulation, l'autodémenti ironique qui accompagne l'œuvre moderne, sa renonciation à l'illusion lyrique, au romanesque, à l'empathie théâtrale, son désistement mimétique, ses renoncements aux prestiges et aménités reçus en héritage, excuse l'œuvre contemporaine de l'anathème porté par le xx^e siècle sur la culture, et formule un nouveau pacte, relativiste si ce n'est pessimiste, de crédibilité, un peu à la manière dont la science post-poppérienne s'est prévaluée de sa propre réfutabilité.

Lorsque, dans la première phrase de ce roman fondateur qu'est les *Vies minuscules* (1984), Pierre Michon met en garde le lecteur contre ses propres « prétentions »¹³ et soumet le lyrisme visionnaire de son récit lazaréen à l'ironie indissociable de la littérature conçue comme ouverture sémiotique infinie et comme démontage de l'histrionisme de l'écrivain, c'est cette mise à distance et ce recul éthique que l'ironie vient opérer. Comme le serine l'ironie, il n'y a pas de propre du langage auquel on pourrait remonter, pas plus qu'il n'y a de vérité antelinguistique ou de lien substantiel préexistant entre le comparant et le comparé avant l'action de la métaphore, en sorte que la littérature n'est rien d'autre que son propre dévoilement et sa propre réflexivité inquiète - soit un *arte povera*, soit un art ironique, délibérément contradictoire, indissociablement genèse et apocalypse. En ce sens, l'ironie, c'est le « différenciel » de la littérature, son dédoublement, comme le notait Philippe Hamon¹⁴, c'est l'ostentation linguistique du formalisme russe, dans sa version désabusée, la dénudation des procédés et des postures, la prise de parole d'un demiurge qui se sait Dieu faible, et qui, à défaut de monde alternatif,

¹² Lionel Ruffel, *Le Dénouement*, Paris, Verdier, 2005, p. 86 ; le concept d'impureté vient de G. Scarpetta, qui en fait l'emblème de notre postmodernité où « l'humour a remplacé l'espérance » (Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 386).

¹³ C'est même la première phrase d'un roman qui semble vouloir confisquer sa propre autorité : « Avançons dans la genèse de les prétentions » (Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, p. 9).

¹⁴ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p. 41.

d'ontologie supplétive, de thérapie ou de thaumaturgie, propose un tremblement, une diversion : « Que la mort de Dufourneau soit moins définitive parce qu'Élise s'en souvient ou l'inventa ; et que celle d'Élise soit allégée par ces lignes. Que dans mes étés fictifs, leur hiver hésite »¹⁵.

L'ironie contemporaine ou la démocratie contre elle-même

Cette ironie «de gauche» si l'on veut en tant qu'elle essaye de ménager les conditions de possibilités d'une parole littéraire libre, digne, et opératoire, possède une version plus dure et plus politique, qui s'interroge sur la place du langage littéraire dans le projet de libéralisme démocratique et en vient à soupçonner l'idée que la littérature puisse en être le liant et le lien prospectif ou rétrospectif des subjectivités. L'autre trait de notre d'écrivains contemporains est de se servir de l'ironie non comme d'une prudence partagée et d'une manière de l'écrivain de s'interroger sur soi-même, comme une manière de douter constamment, dans le contexte démocratique, de l'authenticité de la relation à autrui¹⁶. Telle est par exemple il me semble, la signification de l'ironie chez Michel Houellebecq, chez qui l'écriture de la vie d'autrui, projet central des éthiques littéraires empathiques de Pierre Michon, de Pascal Quignard, de Gérard Macé, est renvoyée univoquement à l'homogénéité banale d'une monade échangeable à l'infini avec autrui, dans une « ontologie », libérale et ultra démocratique, « d'états »¹⁷, structure métaphysique dépressive du monde dont le cap d'Agde et ses camps de nudistes serait la métaphore. Ainsi l'individu raconté et ses biographèmes sont-ils réduits à une particule élémentaire, dans toute l'acceptation dans le roman du même nom, dans un projet situé aux antipodes de l'utopie mystique heureuse que peut déployer sur cette même question de l'échange, *La Vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet¹⁸ :

La narration d'une vie humaine peut être aussi longue ou aussi brève qu'on le voudra. L'option métaphysique ou tragique, se limitant en dernières analyses aux dates de naissance et de mort classiquement inscrites sur pierre tombale, se recommande naturellement par son extrême brièveté. Dans le cas de Martin Ceccaldi il apparaît opportun de convoquer une dimension historique et sociale, mettant moins l'accent sur les caractéristiques de l'individu que sur l'évolution de la société dont il constitue un élément symptomatique. Portés d'une part par l'évolution historique de leur époque, ayant en outre fait le choix d'y adhérer, les individus symptomatiques ont en général une

¹⁵ Pierre Michon, *Vies minuscules*, op. cit., p. 207.

¹⁶ On retrouvera ici évidemment la formule-titre de Marcel Gauchet (*La Démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, 2002).

¹⁷ Le philosophe Michel Djerzinski mis en scène par le romancier français cherche à « remplacer une ontologie d'objets par une ontologie d'états », qui serait « en mesure de restaurer la possibilité pratique des relations humaines » en réduisant les êtres à des « particules élémentaires » indifférenciées et « indiscernables » (Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1978, p. 372).

¹⁸ Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2001.

existence simple et heureuse ; une narration de vie peut classiquement prendre place sur une à deux pages¹⁹ .

Seule Janine Ceccaldi, personnage qui « appartenait à la décourageante catégorie des *précurseurs* », impose « une description un peu plus longue »²⁰ conclut le narrateur sceptique, dont tout le roman peut se lire comme une machine de guerre contre la foi en ce que Roland Barthes avait nommé « l'essence précieuse de l'individu ». On retrouvera une autre version de cette ironie à l'encontre d'autrui et de tous les dispositifs philosophiques éthiques contemporains, des phénoménologies de la réelle présence au nominalisme mémoriel, des ontothéologies de la donation ou de la reconnaissance aux politiques du consensus légal, dans un texte étrange, mais fascinant de l'ambivalent Renaud Camus, écrivain aussi peu fréquentable que Michel Houellebecq. Je prendrai l'exemple de la *Vie du chien Horla*. Affectant le plus grand sérieux, l'étrange récit de R. Camus, qui débute par la photographie de l'animal, né le 7 juillet 1992, examine son tatouage et sa généalogie, relate l'existence de la bête, de Paris à la Lozère où il « fut heureux »²¹, évoque ses relations avec son frère Hapax et sa maîtresse Flora, s'étend sur « les deux passions de sa vie », « la mélancolie et l'amour de son maître »²². Il se poursuit par la maladie intestinale, ses conséquences psychologiques, décrit avec une patiente crudité « Le chien Horla [qui] avait de l'excrément une pratique vengeresse [...] déféquait où il n'aurait pas dû [...] intérieur, extérieur, ces mots n'avaient pas de sens pour lui »²³. La mort mystérieuse de la bête conduit en revanche Renaud Camus à des intonations dignes du Vigny de la *Mort du Loup*, le récit s'achevant sur les méditations de son maître : « sa tombe se trouve exactement sous la fenêtre de son maître, celle d'où vient la lumière à la table de travail, toute la journée »²⁴. Il laisse le lecteur effaré se demander s'il a affaire à une provocation célinienne, à un conte philosophique, à un récit authentiquement sentimental et empathique, ou à une satire des biofictions contemporaines et de leurs prétentions à l'humanisme.

On le voit, le rôle de l'ironie est ici non seulement de servir de caution au lyrisme ou au romanesque, mais ausis de remettre en branle non seulement les valeurs et les identités, et d'interroger par la provocation le lecteur sur des questions fondamentales : sommes-nous tous dignes de récits ? Quelle forme de compassion

¹⁹ Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, op. cit., p. 34.

²⁰ *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

²¹ Renaud Camus, *Vie du chien Horla*, Paris, POL, 2003, p. 70.

²² *Ibid.*, p. 91.

²³ *Ibid.*, p. 116.

²⁴ *Ibid.*, p. 123.

mérite ma souffrance ? De quelle attention sont en droit mon désir, mon besoin de reconnaissance ? À la différence d'autres modes d'expression figurale, fait remarquer Linda Hutcheon dans son bel essai sur l'éthique contemporaine de l'ironie²⁵, le procédé induit une émotion sur le lecteur : plus qu'un trope, l'ironie est une sorte de scénario impliquant un rapport dual entre texte et lecteur, et donc nécessairement une politique. Ce n'est ni une attitude existentielle, une forme de connaissance, mais plutôt une stratégie discursive qui engage un micro acte social que la critique américaine nomme *scène*²⁶. En mettant en relation non seulement des sens, mais aussi des personnes, des identités psychosociales, l'ironie est instable idéologiquement. « Relationnelle, inclusive et différentielle »²⁷, l'ironie permet ainsi à Renaud Camus ou à Michel Houellebecq non une critique radicale, mais une ambiguïté : la critique ironique ne saurait donc être réduite à un processus oppositionnel, mais fonctionne comme une manière de penser la complexité parfois contradictoire du monde. Comme le souligne encore Linda Hutcheon, l'ironie implique non seulement la fixation du sens antithétique caché, mais aussi celui de l'intention ayant motivé l'ironie. En cela, l'ironie est bien plus qu'un processus de substitution antiphrastique : elle est ce que j'aimerais appeler un *opérateur axiologique* à travers lequel la complexité interne à l'interprétation s'expose, un opérateur grâce auquel les deux sens actuel et virtuel interagissent et continuent à dialoguer. Ainsi, bien plus qu'un processus sémantique, on a affaire à un processus pragmatique et discursif complexe et à ce titre (je reprends une expression de Linda Hutcheon) à un outil politique « transidéologique » adéquat à l'autorégulation de nos sociétés démocratiques. Autrement dit, l'ironie permet de penser simultanément les deux faces d'une situation en évitant la mise en place d'une simple réversion symétrique. Elle est bien le propre, comme le suggérait Hayden White, du régime herméneutique libéral, en tant qu'elle renvoie l'observateur au caractère « construit » et relatif de tout principe organisationnel²⁸ et, en un certain sens, le trope par excellence d'un monde qui a échappé à une logique idéologique binaire.

Certes, en mauvaise part, l'ironie est ce « relativisme nomadique » que dénonçait après tant d'autres Frederic Jamieson²⁹, une facilité intellectuelle, une manière possiblement conventionnelle et simpliste de faire démarrer des relations de connivence, en un relativisme pessimiste qui peut conduire l'interprète à retourner

²⁵ Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The theory and politics of irony*, New York, Routledge, 1994.

²⁶ *Ibid.*, p. 10.

²⁷ *Ibid.*, p. 58.

²⁸ Voir Hayden White, *Tropics of discourse. Essays in cultural criticism*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1978, p. 6.

²⁹ Cité par Linda Hutcheon, *Irony's Edge*, *op. cit.*, p. 28.

contre l'ironiste ses discours implicites (il y aurait ici à dire sur la manière dont les ironies houellebecquienne ou camusienne sont les revers antidémocratiques d'une utopie, qu'elle soit fantasme échangiste pour l'auteur de *Tricks* ou rêve eugénique chez le romancier de la *Possibilité d'une île*). Mais, en bonne part, l'ironie fonctionne comme une manière de rouvrir des possibles herméneutiques et ontologiques, de changer de rôle dans la distribution des naissances, de percevoir ce en quoi l'autre résiste à nos discours, ce en quoi nous résistons à nos propres discours : pensons à l'ironie d'un Gérard Macé ou d'un Pascal Quignard, auteurs dont on ne saurait dire qu'ils sont d'abord caractérisés par leur humour, face à l'étrangeté de nos destins qui nous assignent des identités univoques. Une telle ironie, que manifestaient déjà les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire en faisant des hommes des êtres « possédés du désir de changer de lit » (« Anywhere out of the world »), trouve son expression la plus intéressante chez des auteurs comme Olivier Cadiot ou Régis Jauffret. Pensons à ce chef-d'oeuvre d'ironie des possibles que sont les *Microfictions*, roman³⁰ composé de centaines de saynètes qui sont autant d'hypostases caricaturales de soi et de tentatives de désorganisation des identifications - auteur pour lesquelles l'inquiétante étrangeté est que notre devenir « n'importe qui » au point d'attendre « une greffe totale du corps pour espérer survivre »³¹ et qui définit le romancier comme un « pantin de monnaie » qui se prostitue à convaincre sa clientèle de se « retrouver dans chacun de [ses] personnages »³². Comme ses contemporains, comme Olivier Cadiot qui décline en le renversant le « Je suis Roi » de l'écrivain³³, comme Antoine Volodine, dont les romans déploient des écrivains aussi clownesques que le Bogdan Schlumm de *Bardo or not Bardo*³⁴, comme le Thomas Pilaster du roman d'Éric Chevillard, auteur de *Mots confits mots contus* et de la brève *Étude de babouche pour la mort de Sardanapale*³⁵, Régis Jauffret ironise sur la littérature en tant qu'elle essaye de transcender les horizons limités de nos vies homogènes, mais se sert de l'ironie littéraire pour atteindre une vie à la fois plus authentique et plus solidaire d'autrui et de ses errances. Ce qu'impose ici l'ironie dans sa critique de l'artificialité des structurations sémantiques, de l'autorité littéraire, de l'ordre social préétabli, c'est la nécessité de rejouer l'identité de soi et l'identité d'autrui en acceptant avec un sourire la contingence du monde.

³⁰ Régis Jauffret, *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007. Le volume a bien pour sous-titre générique « roman ».

³¹ *Ibid.*, p. 375.

³² *Ibid.*, p. 684.

³³ Olivier Cadiot, *Un nid pour quoi faire*, Paris, P.O.L., 2007, p. 13.

³⁴ Antoine Volodine, *Bardo or not Bardo*, Seuil, coll. « Fiction and Cie », 2004.

³⁵ *Eric Chevillard, L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Seuil, Minuit, 1999, p. 182-183.

« Contingence, ironie et solidarité » : on reconnaîtra ici évidemment le titre de ce prodigieux livre qu'est l'essai de Richard Rorty auquel je voudrais pour finir rendre hommage : pour le philosophe anglais, l'ironiste est celui « regarde en face la contingence de ses croyances et de ses désirs centraux³⁶ » et qui est « suffisamment historiciste et nominaliste pour avoir abandonné l'idée que ces croyances et désirs centraux renvoient à quelque chose qui échapperait au temps et au hasard »³⁷. Puisque l'ironie dit la « contingence du langage »³⁸ elle nous sert à refuser un bon sens qui se contenterait d'arbitrer dans un monde pré-constitué ; au contraire, nous aide « à voir les effets de nos idiosyncrasies privées sur autrui »³⁹ en mettant ainsi en scène le conflit des obligations envers soi et des obligations envers autrui. À la différence de la littérature de divertissement, il est ainsi possible au roman d'inventer un nouveau vocabulaire final dont l'originalité est de refuser le fait qu'il existe une « coupure naturelle dans le spectre des similitudes et des différences qui couvre la différence entre vous et un chien ou vous et l'un des robots d'Asimov »⁴⁰ affirme Richard Rorty, comme pour répondre au défi que posait le chien Horla de Renaud Camus. Car la force éthique d'un livre tient à sa force d'ironie et d'auto-destruction : moins le récit est fiable, plus il nous délivre⁴¹, suggère le philosophe chez qui, on le voit, la philosophie analytique conduit à une promotion des avant-gardes esthétiques. Bref l'ironie, en tant qu'elle est un relativisme antiethnocentrique et un refus de toute explication et espoir final ne dessert pas le sens de la solidarité humaine, bien au contraire elle crée un sentiment de solidarité, mais un sentiment de solidarité qui cherche à étendre la sphère d'un « nous », mais d'un « nous » anti-universaliste, et qui a comme spécificité d'accepter que le caractère saillant des ressemblances et des différences « est fonction d'un vocabulaire final historiquement contingent »⁴². Ici se noue l'articulation de l'ironie et du pathétique, si prégnant dans les auteurs contemporains et étonnamment compatible avec la distance ironique : la littérature en tant qu'ironie autorise, suggère Richard Rorty, une « une capacité à juger insignifiante une masse toujours plus grande de différences traditionnelles (tribales, religieuses, raciales, traditionnelles, etc.) en comparaison de similitudes touchant la douleur et

³⁶ Richard Rorty, *Contingence, ironie et solidarité*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 15. Rorty appelle « désirs centraux » les désirs fondamentaux propres à chaque individu particulier.

³⁷ *Ibid.*, p. 15-16.

³⁸ *Ibid.*, p. 17.

³⁹ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁴¹ « Les meilleurs romans de Nabokov sont ceux qui nous le révèle incapable de croire à ses propres idées générales » suggère Richard Rorty (*ibid.*, p. 232).

⁴² *Ibid.*, p. 263.

l'humiliation ». *In fine*, ce qui nous conduit à sortir de nous même et à cesser la dialectique infinie des renversements et des déplacements, ce qui s'oppose à la fluidité infinie d'un monde postmoderne ouvert et complexe, ce qui arrête l'ironie à son comble, c'est notre souffrance.

Pour reprendre la belle expression de Jean Starobinsky, l'ironie est bien un « carrefour d'absences »⁴³ : la possibilité même de l'intersubjectivité se fonde sur les jeux déceptifs de la réflexivité. Rappelant le mythe de Momus ayant reproché à Vulcain d'avoir ouvert une fenêtre dans la statue d'argile de l'homme, Dorrit Cohn fait des procédés de mise en scène de l'intériorité d'autrui « l'emblème du pouvoir singulier que possède le romancier »⁴⁴. Ce pouvoir singulier, n'est-ce pas aussi celui du romancier en tant que celui-ci, comme l'écrit Richard Rorty, use de l'ironie pour nous rendre « plus sensibles aux détails particuliers de la douleur et de l'humiliation d'autres types de personnes qui nous sont peu familières »⁴⁵ et qui nous permet ainsi de dépasser à la fois la prison de notre subjectivité et illusion libérale du caractère interchangeable des êtres ? La littérature contemporaine produit ainsi, il me semble, une ironie démocratique postmoderne qui a pour principe les contradictions internes d'un grand fantasme contemporain (qu'on ne voit ici nulle ironie, ou que peu d'ironie : j'aime et j'admire cette littérature moderne de la compassion en ce qu'elle est souvent ce que Richard Rorty nommait une « identification imaginative aux détails de la vie d'autrui »⁴⁶) : la reconnaissance ou la production d'altérité par le texte et la régulation des communautés. En jouant de l'ironie potentielle de toute parole littéraire, le romancier contemporain, en jeune chien ironiste, enrichit et rend possible l'écriture de la vie d'autrui, en lui interdisant de devenir le discours mémoriel ou social d'un romanesque aux formes et aux vertus obsolètes et ruinées. Il prend en charge la contradiction entre le besoin de littérature comme *substitution communicative* et l'indisponibilité théorique de la parole littéraire depuis les désillusions de l'humanisme au xx^e siècle ; il affirme et notre besoin de communauté et notre difficulté à nous y fondre.

⁴³ Cité par Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 42.

⁴⁴ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, Seuil, 1981, p. 16.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁶ *Ibid.*

PLAN

AUTEUR

Alexandre Gefen

[Voir ses autres contributions](#)