

Si l'on pense à Rabelais au XVI^e siècle, qui exerça comme médecin à l'hôpital de Lyon, ou au personnage héroïque du docteur Rieux, luttant contre l'épidémie à Oran dans *La Peste* (1947) de Camus, on conviendra que la littérature et la médecine ont certaines affinités, qui tiennent en particulier à l'art d'observer pour poser un diagnostic. Être à l'affût des symptômes, identifier des pathologies, étudier des cas d'aggravation ou de rémission : tout cet imaginaire a largement été repris par les romanciers dits « réalistes » du XIX^e siècle, pour penser leur effort de donner à voir les maux frappant la société ou les individus. Flaubert, quant à lui, était justement le fils d'un médecin à l'hôpital de Rouen, et dans sa correspondance de lycéen, on voit qu'il adopte la métaphore du regard médical pour parler des réflexions morales qui l'occupent et qui nourriront ses romans à venir : « je m'analyse davantage moi et les autres. Je dissèque sans cesse, cela m'amuse et quand enfin j'ai découvert la corruption dans quelque chose qu'on croit pur, et la gangrène aux beaux endroits, je lève la tête et je ris. » (« Lettre à Ernest Chevalier », 26 décembre 1838.) En évoquant « la corruption » et « la gangrène », le jeune homme suggère l'image de la pourriture, et endosse l'habit du chirurgien examinant un corps mal en point pour savoir s'il faut l'amputer ; le verbe « disséquer » fait même songer à l'autopsie d'un cadavre. Dans les deux cas, Flaubert joue de l'équivoque entre le vice et la plaie, le mal moral ou social et le mal physique. Il se donne pour tâche de débusquer ce qui ne va pas, chez lui ou chez les autres, pour faire tomber le masque des bonnes réputations ou des apparences convenables. On le voit aux périphrases « beaux endroits » et « quelque chose qu'on croit pur » : la beauté, la dignité, l'honneur sont suspects au jeune homme, qui manie le sarcasme et l'ironie comme un scalpel. Son divertissement (« cela m'amuse », « je ris ») semble s'accompagner d'un rire grinçant, comme s'il se plaisait à conclure : « je savais bien que le monde n'est pas si propre qu'on veut bien le dire ! » Un tel jugement nous invite à rechercher dans les œuvres les effets du regard critique que les écrivains posent sur les hommes, et en particulier l'utilisation du comique à des fins de dénonciation. Mais la posture choisie par Flaubert ne va pas de soi : l'écrivain doit-il être avant tout un juge ironique ? À quel point la littérature remplit-elle sa fonction éducative en attirant notre attention sur tous les déshonneurs ridicules qui se cacheraient derrière nos idéaux ?

Il est sûr que l'intransigeance et la perspicacité nécessaires pour voir ce qui boîte dans les comportements sont des qualités que certaines lectures nous aident à développer : ce sera l'objet de la I^{ère} partie. Mais l'utilité morale de la littérature est aussi de nous

apprendre à voir la beauté ou la dignité là où l'on ne l'attendrait pas : nous y viendrons en II^e partie. Dès lors, ne faut-il pas prendre conscience du fait que l'ironie peut aussi être un piège, de manière à laisser de la place pour d'autres façons d'être, où l'on consentirait à la vie de façon plus franche ? Telle sera l'hypothèse de la III^e partie.

Une des principales manières pour les écrivains de remplir leur double fonction de « plaire et instruire » (*placere et docere*, disaient les maîtres de rhétorique à Rome) est de combattre les impostures. Pour cela, les artistes mettent en scène des personnages hypocrites, séducteurs, menteurs, trompeurs, qui affichent une apparence honnête mais qui, au fond d'eux-mêmes, poursuivent de mauvais desseins. La comédie classique s'est spécialisée dans la dénonciation de ces beaux-parleurs, à commencer par Molière dans les années 1660, avec ses grandes pièces morales que sont *Dom Juan* (1665) ou *Tartuffe* (1669). Dans cette dernière, le héros éponyme est un faux dévot, qui a presque réussi à prendre le pouvoir dans une maison de famille bourgeoise à force de faire admirer ses prétendues vertus chrétiennes, alors qu'il ne cherche qu'à capter l'argent de la famille et à séduire la femme de son protecteur. Pour ouvrir les yeux du maître de maison, Orgon, qui est sous le charme de cet homme si pieux, son épouse Elmire va devoir déployer un stratagème audacieux, à l'acte IV, scène 5 : elle fait mine de commencer à céder aux avances que lui fait Tartuffe, le poussant à dévoiler ses vrais désirs, tandis que son mari écoute le dialogue caché sous une table. Dans cette scène célèbre de théâtre dans le théâtre, Molière joue avec les limites de la pudeur pour nous faire entendre le double discours de ceux qui détournent la religion à des fins perverses. Comme le jeune Flaubert avec son regard acéré, il nous fait rire en nous montrant la naïveté des uns et la corruption morale des autres, pour mieux nous apprendre à ne pas juger sur les apparences seules et à nous méfier des faux-semblants.

Et bien souvent, ce que nous désignons comme la *force* d'une œuvre d'art, sa capacité à nous déstabiliser (on entend fréquemment de nos jours un critique de cinéma ou un spectateur se féliciter qu'un film lui a « mis une claque ») consiste en un geste de révélation du mal qui ronge des personnages apparemment inoffensifs, respectables ou sans histoire. Le « réalisme » des romanciers du XIX^e siècle repose presque toujours sur cette construction d'un univers où les façades se fissurent, laissant peu à peu entrevoir un fond de misère et de malhonnêteté. Ainsi Balzac, pour expliquer son projet dans les premières pages du *Père Goriot* (1835), prend l'image d'une descente dans les catacombes de Paris, jonchées d'ossements auxquels on ne pense jamais à la surface : c'est-à-dire qu'il veut emmener son lecteur à la découverte des grands malheurs entraînés par

l'indifférence¹, qui vont conduire son personnage éponyme, ce bon père de famille qui a tout donné pour la réussite sociale de ses filles, à mourir d'extrême pauvreté, abandonné par celles qu'il a nourries. Dès lors, la description réaliste, qui, à première vue, ne sert qu'à poser le décor de la fiction (comme la description de la pension Vauquer qui ouvre le début du roman), vise à distribuer discrètement les signes de la catastrophe à venir : une fois parvenu à la fin de l'œuvre, le lecteur comprend que certains détails du décor (comme une statue d'Amour au « vernis écaillé » à l'entrée de la pension) étaient des indices ironiques, des symboles des vices qui allaient précipiter la chute des innocents au profit des cyniques (ici, une sorte de prostitution généralisée, où l'amour n'est qu'un moyen de faire avancer ses intérêts). D'où la déclaration finale du héros Rastignac en contemplant Paris, du haut du cimetière du Père Lachaise : « À nous deux maintenant ! » Autrement dit : *j'ai compris la leçon, je vais me débarrasser de mes bonnes intentions, pour jouer sans pitié le jeu de la manipulation sociale et me faire une place parmi les puissants*. On comprend mieux dès lors comment le tempérament artiste du jeune Flaubert le prédisposait à poser un œil ironique sur le monde qui l'entourait : pour lui, l'intelligence littéraire consistait avant tout à ne pas être dupe.

Mais ce changement de regard doit-il toujours s'opérer dans le même sens ? Faut-il vraiment juger qu'une œuvre ne peut toucher le réel qu'en nous invitant à voir le mal partout autour de nous ?

Au contraire, déceler l'admirable sous des apparences ternes ou repoussantes demande aussi un regard affûté et une sensibilité en éveil. Telle était du moins l'opinion d'Hugo lorsqu'il théorisait l'alliance du sublime et du grotesque dans la préface de *Cromwell* (1827) : le dramaturge moderne devait, selon lui, être capable de voir à la fois les ridicules du grand homme et la noblesse des hommes infâmes, la bête sous le masque de l'ange mais aussi l'ange sous le masque de la bête. Car le mal peut aussi n'être qu'un effet des apparences, d'autant plus quand celles-ci sont déformées par nos peurs. Ainsi, dans *Lucrece Borgia*, l'héroïne est une grande criminelle qui est tentée de se repentir pour mériter l'amour de son fils : cet amour est la lueur d'espoir et de beauté qui germe au sein de sa « difformité morale », pour reprendre les mots de la préface. Mais jusqu'au bout du drame, son fils Gennaro sera aveuglé par l'horrible réputation de cette femme. Un des dialogues les plus poignants est celui qu'elle entretient avec son confident Gubetta, le complice de tous ses crimes (Acte I, 1^{ère} partie, scène 2). Alors qu'elle lui confie son besoin de changer de vie, ce serviteur diabolique se moque d'elle en décrivant son changement de discours

¹ « Qui décidera de ce qui est plus horrible à voir, ou des cœurs desséchés, ou des crânes vides ? » (Balzac, *Le Père Goriot*, chap. I, éd. Gallimard, 1971, p. 23.)

comme une fantaisie de carnaval, une « métamorphose » ridicule et malvenue. Ici, l'ironie enferme l'héroïne dans son identité passée et la prive de la possibilité d'aller vers le bien. Flaubert est certes l'héritier de ce romantisme hugolien, qu'il connaît fort bien d'ailleurs, mais il semble n'en retenir que la version la plus acide, la plus pessimiste.

Par conséquent, il n'y a pas de raison que l'écrivain prenne toujours pour cible les idéaux ou les espérances de ses contemporains, car il pourrait à l'inverse tenter de démentir les rires trop faciles qui nous font parfois passer à côté de l'essentiel. Ce n'est pas un hasard si dans la poésie du XIX^e siècle se multiplient les personnages de comédiens, saltimbanques, bouffons ou amuseurs publics chargés de faire rire à leurs dépens. Ils sont bien souvent des figures de l'artiste, quand son travail n'est pas pris au sérieux, mais aussi quand il se fait proche des plus méprisés, comme Hugo tente de le faire avec le sonneur de cloches Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris* (1831). L'écriture nous fait alors sentir qu'il y a quelque chose sous le ridicule, une fragilité touchante qui se cache sous l'amusement, et dont on aurait tort de ricaner. On peut se rappeler la « Ballade des pendus » (titre d'usage) de François Villon (XV^e siècle), qui, dans un procès où il risquait la condamnation à mort, s'imaginait déjà parmi les corps accrochés au gibet. Dans ce poème adressé aux passants, que le poète appelle « Frères humains », la première strophe se termine par le refrain « De notre mal, personne ne s'en rie / Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre [= pardonner]. » Au Moyen Âge, en effet, les criminels exécutés par la justice suscitaient parfois une forme de joie festive : leur exécution constituait un spectacle, on pouvait se réjouir de ce châtement bien mérité (même si parfois la foule se contentait d'être horrifiée ou protestait au contraire contre une exécution jugée trop sévère). Mais ce rire punitif est mis à distance dans cette « Ballade » : le lecteur est au contraire appelé à reconnaître dans les suppliciés des frères en humanité, qui méritent davantage de la compassion pour leurs crimes que des railleries. Preuve s'il en fallait que l'écriture ne prend pas toujours le parti des rieurs, loin de là.

Mais il ne s'agit pas non plus de s'interdire toute moquerie ou de retomber sur une vision trop idéaliste, car on admettra que les comportements humains sont profondément contradictoires. On aurait plutôt besoin d'une écriture qui, tout en nous aidant à repérer ces incohérences de la vie, encourage en nous un état d'esprit qui nous permette d'agir, de reprendre notre vie en mains, ou au moins de nous libérer du sentiment d'impuissance que nous laissent souvent les plus sombres des romans réalistes.

En effet, l'ironie permanente ne peut-elle être un piège à son tour, tout autant que la naïveté ? La lecture des *Poèmes saturniens* (1866) de Verlaine nous apporterait une confirmation sur ce point. Pensons en particulier au poème « Jésuitisme », dans la section

« Caprices ». Le poète représente un état d'âme où il souffre d'une double peine, c'est-à-dire que non seulement il est malheureux, mais en plus il se sent ridicule de souffrir ainsi :

Le Chagrin qui me tue est ironique, et joint

Le sarcasme au supplice, [...]

Et sur la bière où gît mon rêve mi-pourri

Beugle un *De profundis* sur l'air du *Tradéri*. (v. 1-2 et 5-6)

Le psaume *De profundis*, prière funèbre où un malheureux implore Dieu du fond de sa détresse, perd toute sa gravité et tout son sens en étant associé au refrain entraînant d'une chanson populaire. Dans ce « Chagrin » où le chagrin d'amour tient sans doute une bonne place, l'affligé n'a même pas la consolation de croire à sa douleur, au sens où il a l'impression que tout est faux dans sa situation, que sa conscience se moque de lui-même : il n'a plus le secours des grandes figures mythiques de la souffrance pour trouver un sens à ce qu'il vit. Tout se passe comme si Verlaine peinait sous la forte influence de Baudelaire : il reprend le style désespéré de son aîné, mais avec un second degré permanent, ou un regard ironique sur soi-même, qui mine l'univers poétique saturnien à mesure qu'il se met en place. À trop valoriser l'ironie comme la forme suprême de lucidité développée en littérature, ne risque-t-on pas de favoriser cette discordance des sentiments qui pourrait nous empêcher de remédier à la souffrance ?

Dès lors, sans qu'il ait forcément à sacrifier son sens critique, l'artiste peut nous aider à prendre au sérieux les élans qui animent les personnages qui peuplent son monde, de manière à favoriser en nous une attitude qui nous prédispose à accepter la vie et à nous engager dans une voie d'épanouissement. Zola semble aspirer à une telle écriture lorsqu'il compose *Au Bonheur des Dames* (1883), qui se détache du reste des Rougon-Macquart. Dans l'ébauche de son dossier préparatoire, l'auteur exprime déjà la volonté de « ne pas conclure à la bêtise et à la mélancolie de la vie », comme il tendait à le faire dans ses romans précédents, influencés par ceux de Flaubert. Le dialogue entre le héros Mouret et son ancien camarade de classe Vallagnosc, au chapitre III, est révélateur de cette évolution. D'un côté, Vallagnosc campe l'intellectuel désabusé, imprégné d'une culture poétique qui a nourri en lui le *mal du siècle* sur fond de « désespérance universelle ». De l'autre, le commerçant proclame la joie de l'action et la soif de vivre en une époque de mutations qui récompense les audacieux. Aucun des deux ne saurait représenter totalement le romancier : Mouret reste un séducteur et un patron sans scrupules, aveugle aux misères qu'il provoque. Mais Vallagnosc de son côté, par son manque d'énergie et de curiosité, incarne l'impasse dans laquelle peut s'enfermer une littérature qui ne professerait que le mépris du monde et se complairait dans la mélancolie. L'intelligence critique que Zola semble vouloir partager avec son lecteur dans ce roman consiste certes à saisir les dégâts de la compétition économique lancée par les grands magasins, mais aussi à percevoir

l'élan créateur et l'enthousiasme qui animent les acteurs de ce commerce. Le sarcasme serait une posture trop facile qui nous éviterait toute remise en question, semble penser Zola en écrivant ces pages. N'est-ce pas une invitation à desserrer l'étai de l'ironie flaubertienne ?

Pour conclure, cette réflexion nous aura permis de décrire diverses façons de manier l'esprit critique (une valeur centrale en démocratie) au sein d'une œuvre d'art. Nous avons essayé de ne pas réduire le regard critique des artistes à une attitude de pur désaccord ou de rejet des idéaux communs. La critique consiste aussi à pouvoir partager des admirations, même devant des êtres ou des objets imparfaits (car la perfection, dit-on, n'est pas de ce monde). Il faudrait, pour aller plus loin dans l'étude de l'ironie, essayer de distinguer différents types de rire en littérature, car il existe un rire affectueux ou bienveillant, qui ne nous rend pas tout à fait odieux les personnages ridicules : pour revenir chez Molière, à la fin du *Bourgeois gentilhomme* (1670), le héros est certes châtié, mais sous la forme d'un ballet fantaisiste et enfantin, comme si l'on rejoignait un peu le personnage dans sa folie, plutôt que de le condamner d'un rire grinçant. La mélancolie qu'on attribue à Molière ne cherche-t-elle pas ici un remède ?