



CLASSIQUES
GARNIER

VANDEN ABEELE-MARCHAL (Sophie), « Préface. “Et l’inspiration ou la mort”. Rire, dérision et ironie chez Vigny », *Bulletin de l’Association des Amis d’Alfred de Vigny*, n° 1, 2016 Nouvelle série, *Vigny, une ironie romantique ?*, p. 19-29

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-06295-0.p.0019](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06295-0.p.0019)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2016. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

PRÉFACE

« Et l'inspiration ou la mort ». Rire, dérision et ironie chez Vigny

– Et l'inspiration ou la mort, dit Joseph Chénier en riant¹.

Le dramaturge conventionnel fait face à Saint-Just. Le jeune triumvir de l'an II, citant le 10^e Fragment de ses *Institutions républicaines*, vient de définir la fonction des poètes dans la république qu'il y a modelée ; et celle-ci doit servir de fondement au pouvoir despotique qu'avec Robespierre il exerce durant cette année 1794 « dont chaque minute fut sanglante et enflammée² », selon la formule liminaire du troisième récit de *Stello* dans lequel est située la scène. Sous le triple regard matois de Robespierre, effrayé du père Chénier et circonspect du Docteur-Noir, l'affrontement, fictif, entre les deux hommes se déroule le 5 thermidor : trois jours après, l'exécution du frère de Marie-Joseph, André, l'auteur de « La jeune captive », précèdera de quelques dizaines d'heures seulement le coup d'État de la Convention contre les Terroristes, le 9 Thermidor. À l'enrôlement dictatorial dans la mécanique uniformisatrice du discours autorisé et autoritaire, Marie-Joseph Chénier oppose donc le rire ; au système théorique et à la formule officielle, devenue symbole républicain, il oppose l'une des manifestations oratoires les plus désacralisantes de ce rire, l'ironie. Chénier prolonge en effet ironiquement le discours et le texte de Saint-Just : il leur ajoute une formule qui joue sur l'intertextualité républicaine. L'effet en est de fait double. Non seulement ce fragment parodique transforme, décale, détourne l'aphorisme de 1793, « L'indivisibilité ou la mort³ », mais il vide de son sens, par

1 *Stello, Œuvres complètes*, éd. Alphonse Bouvet, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, 1993, p. 625. – Le chapitre est (ironiquement) intitulé : « Un petit divertissement ».

2 *Ibid.*, p. 558.

3 Le 1^{er} juillet 1793, un arrêté du conseil de Paris imposa sur les façades des maisons la formule : « Unité, Indivisibilité de la République, Égalité ou la Mort » ; sur les monuments

contrecoup, le développement idéologique de l'adversaire de Chénier. Paraphrase et jeu de mots à la fois, la substitution d'un terme, *indivisibilité*, par un autre, *inspiration*, jouant sur l'effet d'assonance, impose un décalage, proprement ironique, à la fois énonciatif et sémantique : le réemploi de ces deux mots par une sorte de rapprochement *in absentia* dévalue la portée que leur conférait le discours initial des *Fragments* de Saint-Just. Il frappe même l'ensemble des valeurs républicaines exposées dans ce programme. Il en brouille les devises et les formes d'expression en les superposant. Et il invalide les prétentions du pouvoir terroriste à subordonner l'art à son système idéologique.

Le procédé a force de réfutation autant que de dérision. Il retire aux mots, tels qu'ils sont employés par les révolutionnaires de l'an II, la charge symbolique que ceux-ci voudraient leur conférer pour étayer leur régime politique ; il les désacralise et les met à distance en tant que tels. Il ramène ces mots à une pure forme langagière, dérisoire, aussi relative dans ses emplois que dans ses significations et ses valeurs. En somme, dans le champ oratoire, l'ironie combat avec des armes de négation tout aussi violentes que, dans le champ politique, la Terreur et l'idéologie elles-mêmes⁴. Il est d'ailleurs intéressant, à ce titre, que le poète qui affronte dans cette scène les deux principaux triumvirs de l'an II ne soit pas André Chénier qui va « mourir sans vider son carquois » contre les jacobins « bourreaux barbouilleurs de lois⁵ », mais son frère, Marie-Joseph. Le poète officiel de la Révolution, dont le *Charles IX ou l'École des rois* compte parmi les trois pièces que la Convention, par décret, fait jouer trois fois par semaine, apparaît ainsi pris au piège de l'engagement, cette question centrale posée par Stello au Docteur-Noir. D'une certaine manière, lorsqu'il recourt à l'ironie, acculé à l'affrontement et à l'opposition par le danger de mort que court son frère, il renie la violence idéologique qu'il a épousée : par le verbe (ironique), il la retourne contre elle-même.

Ainsi se trouve mise en perspective la méthode « homéopathique » qui est celle du Docteur-Noir dans la « consultation » que raconte *Stello* en 1832. Le jeune poète qu'est le personnage éponyme y est tenté par

publics, elle devait être assortie du drapeau aux trois couleurs et du « bonnet de la liberté ». Voir aussi, au chapitre XXIII, *Œuvres complètes*, t. 2, éd. citée, p. 574.

4 Sur ce point, voir Chantal Delsol, *La Haine du monde. Totalitarismes et postmodernité*, Paris, Le cerf, 2016, p. 51 et suiv.

5 André Chénier, Jambe IX, *Œuvres complètes*, éd. Gérard Walter, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1940, p. 194.

l'éloquence : assailli et troublé par « les diables bleus », il envisage, au nom d'une « sublime forme de gouvernement⁶ », de mettre sa plume au service d'un parti dans un contexte contemporain de « guerre civile » qui, selon lui, légitime son engagement. L'ancrage référentiel du récit cadre qui met en scène le dialogue entre les deux personnages principaux est à cet égard très précis : la consultation du Docteur-Noir est inscrite dans l'actualité brûlante de l'année 1832, que Vigny ne laisse jamais oublier à son lecteur. Point d'acmé d'une « crise » politique, sociale, idéologique qui fait de la satire, comme dans les *Iambes* qu'Auguste Barbier publie alors, la forme reine de l'« indignation » au lendemain de la révolution de Juillet, cette année se révèle également, aux yeux du romancier, un moment de crise de la parole et du discours : la critique de l'éloquence délibérative contemporaine est au cœur du roman. En effet, au fil de son propos, le médecin évoque progressivement l'ensemble des débats parlementaires des deux premières années de la monarchie de Juillet, de la réforme électorale à celle de l'armée et de l'école : brossant un tableau pessimiste des représentations contemporaines de l'autorité et de sa légitimité, il souligne l'iniquité fondamentale de toute ligne de partage entre gouvernants et gouvernés et conclut à la permanence immorale de la « guerre éternelle que se font la Capacité et la Propriété⁷ » – la Démocratie et l'Aristocratie, dans la terminologie abstractive qui est celle de Vigny. Pour dissuader son idéaliste patient de tout engagement, le médecin investit les formes mêmes de cette éloquence qui tente celui-ci : il soigne l'éloquence par l'éloquence ; il combat l'indignation satirique, qui « étouffe », par une autre forme d'indignation, fondée sur le « mépris⁸ », la distance et la « neutralité armée⁹ », proprement poétique. Son traitement prend la forme d'une argumentation maïeutique, qui emprunte à l'anthropologie romantique héritée du sensualisme des Lumières et place, au cœur du discours de la persuasion, l'imagination et le sentiment éclairés par la raison et l'esprit d'analyse¹⁰. Les trois récits successifs qu'il oppose à la tentation qui est celle de Stello décrivent, dramatisent et décomposent l'échec de

6 *Stello*, éd. citée, p. 501.

7 *Ibid.*, p. 502.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 664.

10 Voir Arlette Michel, « Romantisme, littérature, rhétorique », *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, PUF, 1998, p. 1039-1070.

toute forme d'engagement idéaliste vouée, par nature, à l'hostilité du pouvoir politique : qu'il s'agisse de la monarchie absolue – Louis XV laisse mourir le jeune Gilbert ; de la monarchie constitutionnelle – le Lord-Maire anglais n'empêche le suicide de Chatterton ; et enfin qu'il s'agisse de la démocratie républicaine – la Terreur guillotine Chénier.

Fondée sur l'émotion et la surprise, l'argumentation du Docteur-Noir contraint Stello à prendre acte de la disjonction radicale entre le réel et l'idéal pour la dépasser. Elle lui impose une distance critique, proprement cynique, qui recourt à l'ironie, à ses procédés comme à ses effets. Associé à la maïeutique socratique et à l'utilisation érasmienne du cynisme par la référence aux Silènes des *Adages*¹¹, le discours argumentatif du « médecin des âmes » est tout entier construit sur les modèles linguistiques et stylistiques de cette forme de dérision dont la violence, du premier au troisième récit, monte en intensité. Cynique, il travaille sur le « paradoxe [...] qui heurte l'idée reçue¹² » : à ce titre, il dévoile, sous les apparences, la réalité fondamentalement immorale de tout système idéologique, qu'il soit philosophique, religieux ou politique¹³. C'est bien ici la position de l'ironiste romantique qui met en scène une « conscience en action », selon la formule de René Bourgeois¹⁴. Et la dérision que cette ironie révèle dit le rapport problématique des personnages à un contemporain hanté par les « diables » du fanatisme et de la pensée autoritaire, qui conduisent à ce « sédisme » que dénoncera, en 1835, *Servitude et grandeur militaires* : l'ironie combat leurs « sophismes » avec leurs armes mêmes, défiant toute tentation de l'absolu¹⁵. Ainsi Stello est-il, selon la formule de Vigny lui-même, un « livre de désespoir », dans lequel chaque récit se donne à lire comme une « fable politique », composant un espace narratif qui renvoie à l'espace public contemporain, avec ses thèmes et ses images, jouant avec les mécanismes complexes de l'analogie, de l'allusion et de l'ironie¹⁶.

11 *Stello*, éd. citée, p. 501.

12 *Ibid.*, p. 562.

13 Voir notre article, « Mots de guerre et guerre de mots chez Vigny : "Je m'en lave les mains, lavez vos noms" », *Diachroniques*, n° 4, Paris, PUPS, 2016, p. 41-62.

14 René Bourgeois, *L'Ironie romantique : spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 21.

15 Voir Chantal Delsol, *op. cit.*, p. 63.

16 Éléonore Reverzy, Préface, *Les Fables du politique des Lumières à nos jours*, éd. R. Fonkua, P. Hartmann, É. Reverzy, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2012, p. 9-18.

Tout se passe donc d'abord dans le langage même dont le Docteur-Noir, qui en explore ce qu'il appelle la « souplesse¹⁷ », maîtrise tous les artifices, multipliant les jeux de mots démystificateurs, déployant un ensemble de procédés de décalages sémantiques et de dédoublements lexicaux par l'homophonie ou la polysémie, exploitant aussi bien l'antiphrase, l'expolition et la reformulation détournée que l'association oxymorique¹⁸, jouant de l'intertextualité ou de l'allusion. Les exemples sont en effet nombreux, qui structurent l'ensemble de l'argumentation et des récits. Le premier récit raconte « l'histoire d'une puce enragée » : c'est sur un dédoublement de sens du verbe *enrager* que tout est construit. *A priori* c'est la phobie capricieuse de la jolie maîtresse de Louis XV à l'égard des puces qui est à l'origine de la visite du Docteur-Noir à Versailles. La remarque apparemment naïve de la maîtresse du roi : « Il y en a qui enragent pourtant¹⁹ » associe les morsures de ces puces à celles que produisent sur la monarchie les attaques des « philosophes » contre lesquels tonne alors Louis XV et déclame le pauvre poète Gilbert, que le Roi, comme ces derniers, refuse d'aider. Ainsi est assigné au verbe un double sens, médical (être atteint de la rage) et politique (au sens figuré, le verbe renvoie au lexique révolutionnaire et désigne l'extrémisme réformiste du groupe jacobin des Enragés de 1793). La phobie imaginaire de la jeune femme ouvre sur la critique des penseurs de la Révolution et de ses conséquences les plus noires, tandis que ces puces, comme les autres « mouchérons », « sangsues » et autres « gnomes d'une petitesse imperceptible [...] même au microscope que vous pourriez supposer tenu par un ciron²⁰ » accrochés tantôt à Stello, tantôt à Chatterton, composent un bestiaire microscopique renvoyant dans l'ensemble du roman à la dénonciation de toute forme de système de pensée autoritaire, contraire à l'inspiration poétique et prophétique. Les plus simples éléments du décor signifient également par l'effet de ces décalages ironiques, qui peuvent jouer de l'intertextualité, pour introduire la satire politique et morale : ainsi les chenets de cuivre doré du salon de Louis XV représentent-ils « Pygmalion et Ganymède²¹ ». La référence

17 *Stello*, éd. citée, p. 565. – Nous reprenons ici certains aspects de la préface de notre édition de *Stello*, à paraître début 2017, aux Classiques Garnier.

18 André Jarry en analyse un certain nombre dans sa thèse, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, Genève, Droz, t. 1, 1998, p. 374 et suiv.

19 *Stello*, éd. citée, p. 507.

20 *Ibid.*, p. 500.

21 *Ibid.*, p. 562.

à Pygmalion et Galatée, attendue pour valoriser, dans le style Régence de ce récit, le couple formé par le roi et sa maîtresse, est détournée. Le procédé dédouble les couples en orientant la référence mythologique vers le livre X des *Métamorphoses* d'Ovide dans lequel Orphée raconte « avec légèreté » les amours « anormales » de « garçons chéris des dieux » et de « filles frappées par le désir et des flammes interdites²² ».

Enfin pour ne prendre qu'un autre exemple parmi tant d'autres, ces procédés de décalage ne s'inscrivent pas seulement dans le texte par des jeux de références sémantiques et lexicales ou littéraires : celles-ci peuvent superposer des références et des réalités historiques, et toutes ramènent toujours les récits à l'actualité contemporaine qui préoccupe Stello et à la consultation elle-même. C'est le cas dans le chapitre liminaire du second récit, l'« Histoire de Kitty Bell ». Décrivant la pantomime par laquelle il cherche à attirer l'attention de la jolie Anglaise, le Docteur souligne l'incorruptibilité de celle-ci et « jure qu'il y serait encore ». . . sans le suicide de Chatterton : « j'en jure sur votre Panthéon, deux fois canonisé par les canons et d'où votre sainte Geneviève est allée coucher deux fois, dans la rue ; ô galant Attila, qu'en dis-tu²³ ? » L'ironie ici vient troubler le portrait de la sage jeune femme et dédoubler la scène de séduction comique, censée se dérouler à Londres en août 1770, pour l'associer à l'actualité parisienne des premières années de la monarchie de Juillet par la médiation digressive de l'allusion à un passé plus reculé. La référence aux deux transformations successives du monument parisien de la Montagne Sainte-Genève est construite sur un type de décalage sémantique, récurrent dans le discours du Docteur-Noir, qui travaille sur l'homonymie ou la polysémie de termes appartenant aux trois champs lexicaux de la religion, de la révolution ou de la philosophie, et que Vigny fait sans cesse glisser de l'un à l'autre. Ainsi le verbe *décanoniser*, que Napoléon Landais signale comme vieilli dans son *Dictionnaire des dictionnaires* de 1834, signifie « rayer de la liste des saints définie selon les règles du droit Canon²⁴ ». Mais la loi des canons des révolutions de 1789 et juillet 1830 remplace ici l'autorité ecclésiastique

22 Ovide, *Métamorphoses*, X, 153-154.

23 Stello, éd. citée, p. 529.

24 *Dictionnaire des dictionnaires*, t. 1, Paris, Bureau central, 1834, p. 723 ; à la même entrée d'article, en 1801, Louis-Sébastien Mercier, dans sa *Néologie ou Vocabulaire des mots nouveaux, à renouveler ou pris dans des acceptions nouvelles*, ironise déjà semblablement : « Le pape canonise, et la philosophie décanonise » (t. 1, Paris, Moussard et Maradan, p. 147).

compétente. Du point de vue de l'allusion historique, la phrase renvoie à plusieurs épisodes de l'histoire française contemporaine encore : en avril 1791, la Constituante a fermé au culte l'ancienne église dédiée par sainte Geneviève à saint Paul et saint Pierre, retirant clochers et croix, pour la destiner à honorer les cendres des « grands hommes ». Alors que la Restauration, après Napoléon, l'avait rendue en 1822 à sa destination initiale et avait rétabli ses symboles religieux, Louis-Philippe, par ordonnance du 26 août 1830, en a laïcisé à nouveau la fonction, fait enlever la croix du dôme et remettre le fronton inauguré par la Constituante. Le serment du Docteur-Noir souligne l'intention égrillardes et volontiers rabelaisienne de celui qui le prononce. Mais surtout, pour être véridique, il devrait s'appuyer sur un ordre de valeurs : il ne dit, par le jeu homonymique sur le « canon », que les fluctuations contradictoires des autorités successives, d'ailleurs toutes associées à la force armée et à la violence. Burlesque, la crédibilité même du portrait féminin brossé par ce « galant » émule du barbare Attila, visiblement aveuglé par sa propre suffisance, est relativisée : malgré la référence à l'héroïsme légendaire de sainte Geneviève pendant les deux sièges successifs de Paris au moment des « invasions barbares » du I^{er} siècle, la jeune Anglaise de 1770 semble avoir peu de points communs avec cette sainte patronne, française et catholique.

C'est en fait sur le plan metatextuel que ce jeu de mots ici prend sens : le Docteur-Noir donne ainsi à voir – et à relativiser – la mécanique de ses propres récits, soulignant la subjectivité et la partialité radicales et oppressives, inhérentes à tout discours. À ce titre, ce roman que Vigny dit « analytique et critique²⁵ » est bien ce que Philippe Dufour appelle un « roman philologique²⁶ » : le recours à l'ironie y pose la question de la parole, de son efficacité et de son autorité, à partir du constat que les transformations du langage et des formes de représentations collectives reflètent les traumatismes de l'Histoire. La forme dialogique de *Stello* met en scène le langage et les fondements théoriques de la persuasion. Ainsi fait-elle comprendre les enjeux éthiques et esthétiques des débats contemporains sur les conditions de possibilité d'une rhétorique et d'une éloquence postrévolutionnaires. Elle souligne à quel point Vigny ironiste

25 *Journal d'un poète, Œuvres complètes*, éd. Fernand Baldensperger, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, 1948, p. 962.

26 Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 9-10.

en vient à douter de l'autorité même d'une parole publique, conscient qu'à une époque de « parlementarisation de la culture²⁷ » son renouvellement est cependant essentiel. Si *Stello* montre à quel point il partage avec Mme de Staël une vision terriblement critique de l'abus et de la manipulation des mots sous la Révolution et du discrédit contemporain de la rhétorique qui en est résulté, Vigny y affirme aussi, par les jeux langagiers de l'ironie dont il fait le propre du personnage du Docteur-Noir, cette « souplesse de la langue », nécessaire au « combat des idées²⁸ ».

Le roman de 1832, dont Vigny se félicitait qu'il eût « donné le vertige à la critique²⁹ », constitue une sorte de laboratoire des formes de l'ironie qui y foisonnent dans une diversité réelle et témoignent de la conception heuristique que son auteur prête au langage. Nous en avons à peine esquissé quelques lignes. Il montre surtout à quel point l'ironie empreint le regard lucide et critique de Vigny sur le présent et ses représentations. Elle porte le sceau du romantisme dont on sait bien qu'il a puissamment réinterprété, au même titre que la métaphore et l'allégorie, ce qui, après avoir été un motif discursif socratique, a constitué une figure centrale de la rhétorique classique. Cette ironie romantique, emblème de la liberté créatrice, marque l'ensemble de son œuvre : par l'ellipse ou la citation, la réécriture ou le jeu de mots, elle dit le refus des formes et des idées convenues, renverse les lieux communs et les clichés pour s'élancer vers une écriture et une pensée du contemporain, de ses ruptures et de ses crises. Elle traduit une posture existentielle et philosophique – « morale », selon sa terminologie –, qui est celle du penseur. Et si l'on fait la part de sa virulence partielle, le portrait qu'en 1864 Sainte-Beuve brossa de Vigny ouvre bien des perspectives à la réflexion sur ce plan. Le critique y fait de l'« ironie d'une nature très fine » la caractéristique majeure du poète : qu'il s'agisse, développe-t-il, du « penseur monarchique né à la vie sociale en 1814 [et venu à concevoir] un sentiment de répugnance ou d'hostilité secrète contre tout ce qui est proprement politique, contre ce qui n'est pas de l'ordre pur de l'esprit » ; qu'il s'agisse du « philosophe et penseur, se rattachant [...] aux écoles du progrès et de l'avenir [tout en] s'en pren[ant] aux débats publics [et] au développement accéléré et

27 Françoise Mélonio, *Naissance et affirmation d'une culture nationale. La France de 1815 à 1830*, Paris, Le Seuil, coll. Points Histoire, 2001, p. 58 et suiv.

28 *Journal d'un poète*, éd. citée, p. 1336.

29 *Ibid.*, p. 962.

aux conquêtes de la démocratie » ; qu'il s'agisse même aussi, ajoute-t-il, du poète dramatique ou de l'amoureux déçu : « de tous ces éléments contradictoires, continués et pétris ensemble [...], il était résulté à la longue dans cette nature poétique et fine une infiltration sensible, une ironie particulière qui n'était qu'à lui³⁰ », conclut le critique. Une « infiltration sensible » de l'ironie imprégnant l'œuvre, la poétique et la vie, la vision du monde et de la société : la formule donne matière à interroger la complexité originale d'une pensée et de ses « combats ». Elle invite à sonder ce sentiment d'écartèlement tragique entre, précise encore Sainte-Beuve, « imagination » et « intelligence », au fondement du « désespoir » de Stello, cette conscience aiguë d'une dichotomie radicale entre l'idéal et la réalité, entre le « rêve » et l'« action », que l'œuvre, ironiquement en somme, met en scène.

Ce volume explore quelques aspects de la richesse « ironique » de l'œuvre de Vigny : du « rire » à l'« ironie » en passant par les formes de l'humour, de l'enjouement mondain et de l'« esprit », du théâtre au roman en passant par la poésie et jusqu'à la correspondance.

Pour introduire ses « notes sur le rire chez Vigny », Sylvain Ledda rappelle, parmi d'autres, le mot subtile d'Anatole France : « Qui donc a entendu le rire de Virgile et du Dante ? Le rire eût été une difformité sur le visage placide d'Alfred de Vigny ». Ce type de représentations figées ne tient pourtant pas dans son uniformité sclérosante et caricaturale : Vigny sait rire, reconnaît Sylvain Ledda ; mais son rire se déploie dans une distance qui est celle, selon lui, que le poète « sait placer entre lui et sa création ». Si l'œuvre de Vigny, en effet, convoque le rire, c'est au nom de la vérité : celle de l'art et celle de la vérité humaine. À ce titre, montre Sylvain Ledda, l'auteur « fait entendre toutes les gammes du rire, de son cristal le plus net à sa plus noire désespérance ». Dans l'épisode de « Laurette ou le cachet rouge » de *Servitude et grandeur militaires*, le rire a une fonction consolatrice : il allège les inquiétudes en rappelant un paradis familial perdu. Le plus souvent, le rire joue comme une sorte de « révélateur social », au sein d'un ensemble de représentations à valeur satirique. Ainsi, dans *La Maréchale d'Ancre* comme dans *Cinq-Mars*, il révèle la critique socio-politique : il est le symptôme par excellence de

30 Sainte-Beuve, « Portraits de poètes contemporains », *Revue des deux mondes*, 15 avril 1864, t. XL, p. 785 (article repris dans les *Nouveaux lundis*, Paris, Michel Lévy frères, 1866, t. 6, p. 398-451).

l'instabilité et du mélange, voire, avec le terrible et lucide « rire noir » de Richelieu, annonce le « satanisme du rire baudelairien ».

Janette Mc Leman-Carnie, notant que l'ironie est un procédé inhérent au discours dramatique en tant que tel, évalue sa présence dans l'œuvre de Vigny à partir d'une analyse des traductions de Shakespeare. Elle remarque que Vigny n'y reprend pas au dramaturge anglais les formes stylistiques de l'ironie qui lui sont propres mais travaille plutôt sur le coup de théâtre. L'ironie constitue même, selon elle, une « stratégie dramatique exceptionnellement puissante » chez Vigny : elle est un des ressorts de son adaptation de *Romeo et Juliette*, comme de *Chatterton* ; et l'on retrouve ce procédé jusque dans les poèmes de *La Prison* et d'*Éloa*.

Valentina Ponzetto choisit, quant à elle, de centrer son étude sur le proverbe, *Quitte pour la peur*. Cette « perle fine », selon le mot de Ratisbonne, traite d'une « question bien grave [...] renfermée sous une forme légère », comme le décrit Vigny lui-même. Valentina Ponzetto, cherchant à en définir l'ironie, souligne l'insuffisance de la distinction autrefois établie par André Jarry entre « ironie rose », pur divertissement relevant de l'humour, et « ironie noire », satire de tradition voltairienne. Elle propose de revenir vers une définition « littéraire » pour évaluer la nature de l'ironie dans la pièce de 1833. Aussi reprend-elle la définition d'Anne Ubersfeld selon laquelle le procédé est enté sur la « double énonciation » : « le discours des personnages devant toujours être perçu comme enchâssé dans une autre ligne de communication dont l'émetteur est l'auteur du texte et le destinataire est le public des lecteurs et des spectateurs ». L'ironie ainsi définie relève d'une série de décalages, dont Valentina Ponzetto rappelle la nature avant de montrer comme ils jouent dans *Quitte pour la peur*. Elle y souligne la « polyphonie » qui attribue tour à tour à chaque personnage, comme au « scripteur », des postures ironiques. L'ironie se déploie dans le proverbe, analyse-t-elle, comme une véritable maïeutique : elle est une « arme de combat qui dénonce les injustices et les laideurs », selon la formule de Simon Jeune que cite Valentina Ponzetto au terme de cette analyse.

La contribution de Roselyne de Villeneuve aborde l'ironie du point de vue du style et de la langue. Elle étudie l'emploi des indéfinis dans *Cinq-Mars*. L'ironie, qui repose sur un « dédoublement argumentatif et/ou énonciatif », fait, rappelle-t-elle, « interférer deux points de vue ». Dans ce roman, elle apparaît essentiellement liée au discours rapporté,

particulièrement fréquent, et à son « montage ». Plusieurs caractéristiques en découlent : non seulement elle joue sur l'intertextualité, mais elle a une dimension axiologique au cœur de laquelle les indéfinis, qui traduisent des degrés de quantification, ont une place particulière : « dans la modulation de l'évaluation, le numérique interfère avec l'axiologique », explique Roselyne de Villeneuve. Travaillant sur l'indétermination, les indéfinis opèrent « un défigement référentiel et axiologique propice à l'émergence d'une polysémie ironique ». Ainsi *quelques*, particulièrement associé à Richelieu, contribue au portrait de ce « grand niveleur », tandis que les emplois de *tout* révèlent la façon dont la conspiration prend en défaut autant les conjurés que le faible Louis XIII et que *rien* ou *personne* soulignent le vide de Gaston d'Orléans et de la « gastonite » que Roselyne de Villeneuve voit à l'œuvre chez d'autres personnages.

C'est à la dimension ironique de l'arabesque dans *Stello* qu'Anastasia Scepi s'attache. Sans renvoyer à la veine sternienne, elle en puise la définition chez Schlegel pour qui ce motif esthétique et littéraire majeur du début du siècle est la « synthèse absolue d'absolues antithèses ». Figure polysémique du mélange des genres, elle métaphorise, selon Anastasia Scepi, le « cours erratique du récit », reliant entre eux contraires et éléments discordants, tant du point de vue narratif que du point de vue stylistique. Elle lui paraît mettre en jeu ce qu'elle appelle un « autre modèle du monde et de l'œuvre », car elle épouse la forme du questionnement philosophique.

Lise Sabourin explore de son côté le discours épistolaire : elle montre comment, tout en protégeant la vie privée, il dévoile un tempérament que la gravité de l'œuvre ne laisse pas deviner. Analysant la maîtrise fine de la rhétorique de l'enjouement mondain, elle montre que les formules de bonne humeur, les compliments voire les galanteries soulignent à la fois l'aptitude de Vigny à la vie sociale et son respect d'une convention tout aristocratique de courtoisie. Elle souligne enfin l'« esprit » des lettres les plus intimes qui favorisent l'autodérision, les touches drôlatiques et les traits les plus piquants.

Sophie VANDEN ABEELE-MARCHAL
Université de Paris-Sorbonne