

Pichová, Dagmar

L'ironie baroque en question

Études romanes de Brno. 2007, vol. 37, iss. 1, pp. [21]-35

ISBN 978-80-210-4416-6

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113091>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

DAGMAR PICOVÁ

L'IRONIE BAROQUE EN QUESTION

La découverte de l'ironie socratique à l'époque de la Renaissance a inspiré un débat sur le personnage de Socrate et la caractéristique de son ironie, débat qui se poursuit dans les traités rhétoriques et poétiques baroques et qui se reflète dans le rôle de l'ironie dans l'imaginaire baroque. Dans le présent article nous proposons de relever les approches de l'ironie dans les documents du XVII^e siècle – ouvrages théoriques aussi bien que textes littéraires tchèques, espagnols et français – pour questionner la spécificité de l'ironie baroque. Il faut noter que nous n'allons pas faire une distinction précise entre les théories de la rhétorique et de la poétique baroques – c'est le système des tropes (figures de sens) et des figures qui nous intéresse et qui fait partie également du domaine rhétorique et poétique. D'ailleurs, dans ses analyses de la poésie baroque, G. Genette remarque que la poétique baroque est fondée sur la rhétorique¹. Les limites entre la poétique et la rhétorique ne nécessitent donc pas d'être précisées dans notre étude sur le statut de l'ironie baroque.

Rhétorique et poétique baroques

L'inventaire des figures dans la rhétorique baroque ne présente pas une invention car elle reprend le système développé par la Renaissance. Il est pourtant nécessaire d'envisager la manière dont le baroque adapte et valorise les figures rhétoriques traditionnelles pour exprimer une autre sensibilité. Les figures répertoriées dans le système rhétorique de la Renaissance sont employées en vue d'une finalité nouvelle.

Au moment de l'avènement des sciences naturelles qui transforment la cosmologie traditionnelle, c'est également le langage qui questionne ses propres limites et essaie d'établir son nouveau statut. La recherche des possibilités du langage à l'époque baroque se reflète dans le mouvement du **conceptisme** qui présente une importante réflexion sur le langage et ses capacités créatives et dont les no-

¹ Cf. GENETTE, G., «L'or tombe sous le fer», *Figures*, Paris, Seuil 1966, pp. 29–38.

tions principales doivent être rappelées. La présentation de la pensée critique du conceptisme nous permet d'esquisser une approche du système rhétorique propre à l'époque, issue des ouvrages théoriques espagnols et italiens.

Le terme de conceptisme n'existe pas au XVII^e siècle – ce courant a été délimité négativement par les critiques de la première moitié du XVIII^e siècle qui essayaient de se détacher de la production du siècle précédent. Il est donc possible d'observer que la condamnation de la réflexion théorique du conceptisme rentre dans un cadre plus large, celui du rejet des formes « irrégulières », à savoir baroques, dans l'espace européen.

Dans son étude sur le conceptisme en Europe, M. Blanco² propose d'étudier le conceptisme à partir des débats sur la notion de *concepto* et des notions apparentées pour offrir une analyse détaillée des textes de l'époque en question. Il faut noter que les ouvrages consacrés à la théorie du *concepto* sont en même temps des manuels d'apprentissage et la réflexion y est liée à un répertoire d'usage pratique.

Ce sont en particulier les traités de B. Gracián et d'E. Tesauro qui permettent de rendre compte de la nouvelle position esthétique qui s'élabore autour de la discussion sur la notion de *concepto*. Dans son ouvrage *Agudeza y arte de ingenio*³ (1648) Baltasar **Gracián** décrit la méthode du conceptisme et propose de nombreux exemples de la recherche de pointes. Gracián emploie l'expression *agudeza* pour décrire l'« acuité » de l'esprit et ses manifestations : « pointes » et « traits d'esprit »⁴. Le terme peut éventuellement servir comme un synonyme de *concepto*, défini chez Gracián comme « un acte d'entendement exprimant une correspondance entre deux objets » (*un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos*)⁵, la pointe étant le résultat des capacités de l'esprit à réagir à une situation extraordinaire. Pour comprendre la po-

2 BLANCO, M., *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Paris, Honoré Champion 1992. M. Blanco insère le conceptisme dans l'esthétique baroque, considérée dans sa dimension européenne, pour la caractériser comme « le style dominant de cette époque, cruciale dans l'histoire de l'Espagne, que l'on désigne par le mot « baroque », époque dramatique par l'effervescence culturelle et la conscience grandissante des menaces qui pèsent sur la puissance espagnole, et qu'on peut convenir d'enfermer dans des limites chronologiques assez précises, allant de 1580 environ à la fin de la dynastie habsbourgeoise. » *Op. cit.*, p. 10.

3 GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio*, in : *Obras completas*, t. II, Madrid, Turner 1993. Les problèmes liés à la traduction des termes clé de B. Gracián sont manifestes déjà dans les titres français d'*Agudeza y arte de ingenio*. La traduction de Michèle Gendreau-Massaloux et Pierre Laurens (Paris, Unesco 1983) porte le titre *La pointe ou l'art du génie* tandis que celle de Benito Pelegrín (Paris, Seuil 1983) préfère *Art et figures de l'esprit*. Nous utilisons la traduction de Michèle Gendreau-Massaloux et Pierre Laurens en raison de son caractère intégral.

4 Y. Hersant rappelle que la terminologie italienne utilise deux expressions : l'*argutezza* et l'*acutezza* où l'espagnol n'en emploie qu'une – l'*agudeza*. Cf. *La métaphore baroque : d'Aristote à Tesauro : extraits du "Cannocchiale aristotelico" et autres textes*, présentés, trad. et commentés par Yves Hersant, Paris, Seuil 2001, p. 173.

5 *Op. cit.*, p. 47 (traduction française) et p. 320 (original espagnol).

sition et le fonctionnement de *concepto* chez Gracián, nous pouvons nous servir de l'explication de B. Pelegrín : « [...] la permanence du paradoxe et de l'arrachement des masques entre les objets et les mots qu'on sépare ou unit, contrairement aux habitudes et aux paresse du sens commun, dans l'acrobatie vertigineuse de la surprise qui déjoue toujours l'attente, introduit une sape permanente du langage et des attitudes dans un univers où rien n'est définitif ni défini. »⁶ Pour éclaircir le fonctionnement et l'élaboration du *concepto*, Gracián propose un répertoire des espèces du *concepto*, illustré par de nombreux exemples, sans recourir aux catégories habituelles de la rhétorique dont il n'admet que la fonction instrumentale, à savoir ornementale⁷.

Finalement, la troisième notion principale qui revient dans les discussions autour du *concepto* est l'*ingenio* (*ingegno* en italien) qui embrasse les capacités créatives exprimées par les termes précédents. L'*ingenio* pourrait être considéré comme la source de l'acuité et de la pointe, la source de l'invention et des formulations qui suscitent la surprise.

Comme nous pouvons l'observer, les notions de base du conceptisme reposent sur un effet d'étonnement, résultat d'une rencontre soigneusement construite avec l'extraordinaire. La théorie du conceptisme est développée également dans le *Cannocchiale aristotelico* (1654) de E. Tesauro⁸. Conçu d'abord comme un traité de conceptisme, le *Cannocchiale* se développe autour de la notion de **métaphore** qui devient centrale dans l'ouvrage. Tesauro étudie finalement le métaphorisme universel et affirme que l'apprentissage de la fabrication des métaphores doit combiner l'ingéniosité et l'exercice d'imitation pour contribuer au monde métaphorique : « Confronté à une métaphore ou à quelque autre fleur de l'ingéniosité humaine, tu en examines attentivement les racines, et les ayant transplantées en diverses catégories, [...] tu donnes naissance à d'autres fleurs de la même espèce. »⁹ Il faut noter que dans son étude sur le métaphorisme – l'élaboration du réseau métaphorique qui peut exprimer les correspondances entre les choses, Tesauro reste tributaire de la conception de la Renaissance et de son principe d'analogie universelle¹⁰. Tesauro souligne que l'activité du métapho-

⁶ *Histoire de la littérature espagnole*, Tome 1. Moyen Âge – XVI^e siècle – XVII^e siècle. Ouvrage dirigé par Jean Canavaggio, Paris, Fayard 1993. Voir le chapitre « Baltasar Gracián » de B. Pelegrín, p. 731.

⁷ « L'esprit de pointe fait usage des tropes et des figures rhétoriques comme autant d'instruments pour exprimer ses traits avec raffinement, mais ils ne dépassent pas le stade de fondements matériels de la subtilité, et, tout au plus, d'ornement de la pensée. » In : *La pointe ou l'art du génie*, op. cit., p. 39. « Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus conceptos, pero contiénense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento. » In : *Agudeza y arte de ingenio*, op. cit., p. 311.

⁸ TESAURO, E., *Cannocchiale aristotelico*, in : *La métaphore baroque : d'Aristote à Tesauro : extraits du "Cannocchiale aristotelico" et autres textes*, op. cit.

⁹ Op. cit., p. 19.

¹⁰ Cf. HALLYN, F., *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Genève, Droz 1975.

riste participe à l'enchaînement des images qui crée «un théâtre de merveille» où les juxtapositions métaphoriques contribuent à susciter la surprise et le plaisir. Dans l'élaboration de métaphores, c'est l'ingéniosité humaine qui s'épanouit et se laisse admirer. Conçue comme une figure de pensée capable d'organiser tout le discours, la métaphore chez Tesauro devient la loi de l'univers. Même le comportement lié à la folie est interprété comme une métaphore et sa fonction de déguisement est accentuée. Incapable d'entrer au coeur des choses, l'expression métaphorique se développe par des digressions et détours.

Dans *La littérature de l'âge baroque en France*, J. Rousset¹¹ étudie le caractère de la métaphore baroque, prenant l'exemple de l'image de l'oiseau comme «violon ailé». L'analyse de la structure de l'expression met en relief la disparition de l'objet représenté, la métaphore propose une construction autonome qui participe à l'élaboration de l'énigme. D'après Rousset, la métaphore baroque ne cherche pas à communiquer l'essentiel de l'objet, elle procède par un «**déguisement rhétorique**» qui pose une devinette au lecteur. F. Hallyn note que cette qualification ne s'applique pas seulement à la métaphore baroque – la caractérisation de la métaphore comme un masque est ancrée dans la tradition qui reprend la théorie d'Aristote¹². Dans le sillage de la pensée aristotélicienne, la métaphore est considérée comme une expression d'excellence, privilégiée dans le système des tropes. Or, le baroque accentue son caractère de dissimulation et l'emploie en vue de l'élaboration d'un effet de surprise. Les expressions métaphoriques trouvent ainsi une position importante dans la poétique et la rhétorique baroques.

Les stratégies proposées par les théoriciens du conceptisme mettent également en relief l'attention que le baroque accordait aux formules **hyperboliques**. Les émotions excessives nécessitent une expression analogue – exagérée et démesurée qui s'étale devant les yeux du lecteur ébloui. La recherche de l'insolite et de l'extraordinaire, caractéristique du baroque, se reflète dans le lexique employé. Malebranche, qui critique les techniques de la littérature baroque, exprime bien le goût baroque pour les expressions hyperboliques: «Ces esprits sont excessifs en toutes rencontres: ils relèvent les choses basses; ils agrandissent les petites; ils approchent les éloignées. Rien ne leur paraît tel qu'il est. Ils admirent tout.»¹³

Finalement, il est possible d'observer la position des expressions **antithétiques** dans la rhétorique et la poétique baroques. P. Sellier¹⁴ rappelle que la rhétorique baroque privilégie les termes de *coincidencia oppositorum* qui saisissent

¹¹ ROUSSET, J., *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, Corti 1954.

¹² HALLYN, F., *op. cit.*, p. 133.

¹³ Cité d'après *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne : 1450–1950*. Sous la dir. de Marc Fumaroli, Paris, PUF 1999, p. 713.

¹⁴ SELLIER, P., *Essais sur l'imaginaire classique. Pascal – Racine – Précieuses et Moralistes – Fénelon*, Paris, Honoré Champion 2003, pp. 366–376. Voir aussi SOUILLER, D., *Littérature baroque en Europe*, Paris, PUF 1988. Dans son analyse de l'imaginaire baroque, D. Souiller étudie la disposition des antithèses dans la littérature baroque et souligne que la pensée baroque procède en termes de simultanéité.

la sensibilité en question et expriment la situation de l'homme baroque qui vit dans l'irrésolution des oppositions. Le caractère conflictuel de la poétique baroque se reflète dans l'utilisation de l'antithèse – d'après G. Genette, la figure majeure du baroque qui organise les rapports entre les autres figures dans un réseau complexe: «[...] la relation des mots aux choses ne s'établissant ou du moins n'agissant pas que par homologie, de figure à figure: le mot saphir ne répond pas à l'objet saphir, non plus que le mot rose à l'objet rose, mais l'opposition des mots restitue le contraste des choses, et l'antithèse verbale suggère une synthèse matérielle.»¹⁵

Le système des oppositions baroques peut être également observé dans l'emploi des figures antiphrastiques et paradoxales. C'est la figure de l'oxymore qui envahit l'espace poétique baroque – les épithètes et même les titres d'ouvrages sont basés sur les rencontres des contraires qui traduisent la recherche d'une unité paradoxale. Les images de l'oscillation entre deux extrêmes visent à choquer la perception du lecteur pour susciter néanmoins un vertige harmonieux et cohérent. Le dynamisme des contraires crée un espace d'ambiguïté qui vise à rendre compte de la complexité de la réalité. Il faut noter que le terme d'antiphrase est occasionnellement employé comme synonyme du terme d'ironie, puisqu'il désigne le mécanisme du type d'ironie basé sur la relation des contraires. A l'intérieur du système rhétorique baroque, l'ironie est rapprochée des figures qui manifestent la disposition de la *coincidencia oppositorum*. Quels sont donc les rapports qui existent entre l'ironie et les figures mises en relief par la rhétorique et la poétique baroques ? Nous avons souligné l'importance accordée à l'effet d'étonnement, d'illusion rhétorique qui guide le lecteur vers la découverte des correspondances inattendues. La dialectique des masques joue un rôle essentiel dans la réflexion baroque sur les figures rhétoriques. Les expressions rangées dans les trois types mentionnés – hyperboliques, métaphoriques, antithétiques – envisagent la mise en scène d'éléments de dissimulation dont l'ironie reste un des procédés possibles.

Même si l'influence de la conception socratique reste limitée et que les traités rhétoriques préfèrent le plus souvent la conception de l'ironie en tant que trope, héritée du Moyen Âge, nous insistons sur le fait que le statut de l'ironie change suite à la réflexion de la Renaissance, malgré le manque d'une conceptualisation explicite. Les théoriciens deviennent plus sensibles à la complexité de l'ironie et leur compréhension du phénomène n'est pas limitée à la conception tropologique.

Dans le traité rhétorique en latin «De ironia» de Gérard-Jean **Vossius** dont la première édition date de 1606, nous pouvons observer les hésitations sur le statut de l'ironie. Dans la partie consacrée à l'étymologie du nom *ironia*, Vossius note le décalage qui existe entre le statut de l'ironie chez les rhétoriciens et les écrivains: «Les Rhétoriciens semblent utiliser ce terme autrement que les écrivains. Pour ces derniers en effet, l'*eironeia* c'est la dissimulation (*dissimulatio*), l'art de dérober sa pensée (*dissimulantia*). Cicéron, en effet, traduit le terme grec d'*eironeia*

¹⁵ GENETTE, G., *op. cit.*, p. 37.

par ces deux termes, il nous atteste également que si Socrate a été surnommé *ei-rón*, c'est parce que, dans l'art de dérober sa pensée, il surpassait de loin tous ses contemporains en esprit et en culture. [...] Mais pour les Rhétoriciens, il y a ironie quand, au travers de ce que nous disions, nous signifions le contraire.»¹⁶

Dans sa définition de l'ironie, Vossius souligne la complexité de la notion et les problèmes soulevés par la variété des phénomènes décrits comme ironiques. C'est le terme de **dissimulation**, autrement dit l'art de dérober la pensée, qui est essentiel pour notre étude. Il semble que ce soit précisément cette expression qui rend compte des manifestations de l'ironie qui dépasse le cadre limité des tropes.

Or, après avoir présenté les diverses possibilités de l'emploi de l'ironie, Vossius essaie d'affiner sa conception et critique les acceptions du terme qui ne respectent pas la délimitation précise de l'ironie chez les rhétoriciens. Par conséquent, Vossius refuse le classement proposé par Quintilien dans *L'Institution oratoire*. Il met d'abord en question la conception de l'ironie-figure : « Nous disons qu'elle n'est pas une figure, car toujours, par elle, on dit une chose et on en signifie une autre, alors que les figures sont formées de mots aussi bien propres que figurés. »¹⁷ De même, Vossius conteste le rapprochement de l'ironie et de l'allégorie et essaie d'élaborer une étude strictement tropologique de l'ironie.

La délimitation négative de Vossius et son refus de l'élargissement de la notion d'ironie laissent néanmoins entrevoir la présence d'une discussion critique ; malgré les tentatives (des rhétoriciens) de renfermer l'ironie dans le cadre restreint des tropes, la conception de l'ironie conçue comme une figure de pensée est présente dans le discours théorique et, parallèlement, dans la pratique littéraire (des écrivains) de la première moitié du XVII^e siècle.

Il faut noter que l'analyse de l'ironie dans le système rhétorique de Vossius dépasse celles de ces contemporains. Dans leurs études de l'ironie, les rhétoriciens français du XVII^e siècle se limitent le plus souvent à la reformulation de la définition tropologique de l'ironie établie par Quintilien. Ainsi, Gérard **Pelletier** dans son *Palatium reginae eloquentiae* (1641) classe l'ironie parmi les tropes : « L'ironie se fait tout entière par le moyen de mots pris un à un, détournés de leur signification propre à la signification contraire. Il y a beaucoup d'espèces de ce trope, on le perçoit quelquefois par la nature de la personne, ou de la chose dont il s'agit [...] Quand la nature de la chose ou la prononciation sont en désaccord avec les mots, il apparaît que l'orateur a eu une intention différente. »¹⁸ Il faut noter que Pelletier rappelle la pluralité de manifestations de l'ironie et souligne son ancrage contextuel, même s'il n'envisage pas la conception de l'ironie comme une

¹⁶ VOSSIUS, G.-J., « Rhétorique de l'ironie », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 498. Trad. du latin par Catherine Magnien-Simonin.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 503.

¹⁸ Cité d'après LE GUERN, M., « Eléments pour une histoire de la notion d'ironie », *L'Ironie*, Travaux du Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, Presses Universitaires de Lyon 1978, p. 54. M. Le Guern introduit la traduction française du texte de Pelletier que nous re prenons.

figure de pensée. René **Bary** dans la *Rhétorique française* (1653) mentionne dans la partie consacrée à l'ironie la position de Socrate (« Cette figure était familière à Socrate »)¹⁹, mais son analyse se limite à cette constatation et ne développe pas les conséquences de l'ironie socratique. Bary, lui aussi, met en relief le caractère antiphrastique de l'ironie et son déchiffrement contextuel.

Nous pouvons observer que dans l'inventaire des figures préférées par la rhétorique baroque, l'ironie pourrait intervenir en tant que **modalisation secondaire**. La possibilité de la modalisation ironique des autres figures est déjà envisagée par les auteurs de la Renaissance qui étudient la manière dont l'ironie peut être combinée avec les autres figures ou tropes. C'est Erasme qui note la faculté de l'ironie à s'adapter à d'autres formes d'expressions : « In summa, per omnes pene Figuras obambulat Ironia »²⁰ De même, il est possible de relever les figures qui s'apparentent à l'ironie, tout en portant une dénomination propre – diasyrme, persiflage, astéisme, contrefision, etc.

Or, certains théoriciens, dont Vossius, refusent de considérer ces figures comme ironiques. En étudiant l'ironie strictement comme un trope, Vossius est obligé de refuser les rapprochements dans le domaine des figures de pensée : « Puisque en tout trope il doit se trouver un changement de signification, on ne doit absolument pas considérer le sarcasme, le diasyrme, le charientisme et l'astéisme comme des variétés d'ironie. »²¹

La flexibilité de l'ironie peut être discernée également dans son applicabilité aux formes sérieuses et comiques. Notons l'observation du **Tasse** qui parle de l'ironie dans son *Discours du poème héroïque* (1594) ; il envisage d'abord l'utilisation de l'ironie dans le registre comique et satirique : « Pour les comiques, ce sont les tours mordants qui conviennent, et pareillement pour les auteurs de satires : ainsi que ceux qui ne sont pas très éloignés de la bouffonnerie. Homère utilise ces jeux dans le sarcasme ; et ses ironies ont un effet terrible, comme celle du Cyclope : Je mangerai Personne le dernier. »²²

Or, il propose également l'emploi de l'ironie dans le discours de **gravité** et mentionne l'ironie socratique : « Je compterai encore parmi les figures qui conviennent à cette forme [grave] de l'ironie, dont sont remplis les dialogues de Socrate, et nous en avons aussi l'exemple chez Dante : *toi qui as tant d'or, de paix et de sagesse...* [...] »²³.

Néanmoins, la conception tropologique de l'ironie retrouve sa position incontestable dans la seconde moitié du XVII^e siècle ce qui fait arrêter graduellement les débats sur le phénomène. Il est possible de noter que les entrées concernant

¹⁹ Cité d'après LE GUERN, M., *op. cit.*, p. 54.

²⁰ Cité d'après KNOX, D., *Ironia : medieval and Renaissance ideas on irony*, Leiden, E. J. Brill 1989, p. 39, in : ERASMUS, *Opera omnia*, 1703–6, 10 v. reprint : Hildesheim, 1961, v. V, 995.

²¹ VOSSIUS, *op. cit.*, p. 505.

²² LE TASSE, *Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, trad. de l'italien, présenté et annoté par Françoise Graziani, Paris, Aubier 1997, p. 333.

²³ *Op. cit.*, p. 356. (Citation du *Purgatoire*, VI, 137)

l'ironie dans les dictionnaires français ne développent pas les possibilités d'approche du phénomène, telles qu'on a pu les observer à l'époque de la Renaissance et du baroque :

Richelet : « IRONIE, *s. f.* Raillerie fine. Figure qui consiste à se moquer avec esprit. L'ironie était la figure favorite de Socrate. »²⁴

Furetière : « Ironie. *s. f.* Figure de Rhétorique, par laquelle on dit le contraire de ce qu'on veut faire entendre. Figure dont se sert l'Orateur pour insulter à son adversaire, le railler, & le blâmer, en faisant semblant de le louer. Vous excellez dans l'*ironie*, & personne ne vous peut disputer l'honneur de cette figure. »²⁵

Le dictionnaire de l'**Académie française** : « IRONIE, *s. f.* Figure de Rhétorique, par laquelle on dit le contraire de ce qu'on veut faire entendre. *Tout ce discours n'est qu'une ironie. L'ironie était la figure favorite de Socrate. Il dit cela par ironie. Ironie heureuse. Ironie amère.* »²⁶

Dans le cas de Richelet et du dictionnaire de l'Académie, la mention de l'ironie chez Socrate souligne que l'ironie socratique était déjà établie dans le discours critique de l'époque, même si sa caractéristique était limitée à l'emploi fréquent de l'ironie par le philosophe. Il est possible d'observer que Richelet ne sent pas la nécessité de définir l'ironie par sa structure antithétique et relève seulement son trait de moquerie spirituelle – le déplacement graduel de la richesse de l'ironie socratique vers la compréhension de l'ironie comme un mot d'esprit conversationnel est évident. Il faut attendre les romantiques pour que la discussion de la notion d'ironie retrouve son dynamisme et devienne un des thèmes principaux du discours de la modernité.

Imaginaire baroque

Afin de rendre compte du rôle de l'ironie dans l'esthétique baroque, il est nécessaire de compléter l'étude de son statut rhétorique et chercher ses manifestations dans la disposition de l'**imaginaire** baroque. Nous allons employer le terme d'imaginaire au sens large, suivant la définition de C.-G. Dubois qui le caractérise comme « le résultat visible d'une énergie psychique formalisée au niveau individuel comme au niveau collectif »²⁷. Sans entrer dans une discussion sur le terme, nous allons considérer l'imaginaire comme un répertoire riche de formes et de thèmes applicable à des manifestations diverses, des documents discursifs et picturaux aux attitudes qu'on peut déduire de leurs analyses.

²⁴ RICHELET, P., *Dictionnaire français*, Tome I, Genève, Slatkine Reprints 1994, p. 442. (Réimpression de l'édition de Genève, 1680)

²⁵ FURETIÈRE, A., *Le Dictionnaire universel*, New York, Georg Olms 1972. (Edition corrigée et augmentée de 1727)

²⁶ *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Paul Dupont 1835, p. 752. (Revu, corrigé et augmenté par l'Académie elle-même)

²⁷ Cf. DUBOIS, C.-G., *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF 1985, p. 17.

Nous avons déjà noté que malgré l'élargissement possible de la notion d'ironie grâce à la redécouverte de l'ironie socratique, les études de l'époque en question ne le développent pas assez pour imposer sa conceptualisation. Néanmoins, les théoriciens baroques commentent et discutent la possibilité d'étudier l'ironie comme figure de pensée et comme ironie générale même si c'est souvent dans le but de la critiquer.

La perception de la complexité de l'ironie que nous pouvons relever dans les débats sur la notion à l'époque baroque rend légitime notre transfert de l'ironie à la description de l'imaginaire. Nous avons observé la généralisation de l'instabilité et de l'insécurité dans l'esthétique baroque. La sensibilité de l'époque, organisatrice de l'imaginaire, favorise notre application de l'ironie au domaine de l'imaginaire baroque où elle fait partie des procédés de dissimulation. La mise en relief de la modalisation ironique dans les images baroques ne pourrait qu'enrichir notre lecture d'oeuvres littéraires de l'époque et mettre en relief leur réflexion implicite sur la réalité et l'illusion.

Nous allons donc chercher les structures de **dissimulation ironique** qui se trouvent dans la disposition de l'imaginaire baroque. D'abord, la modalisation ironique se laisse relever dans les structures fondées sur un décalage essentiel entre «la nature des choses» et «les mots». La formulation, déjà classique, de rupture entre deux *épistémai*, définie par Michel Foucault saisit bien la transformation dans l'esthétique de l'époque en question : « [...] l'écriture a cessé d'être la prose du monde ; les ressemblances et les signes ont dénoué leur vieille entente ; les similitudes déçoivent, tournent à la vision et au délire ; les choses demeurent obstinément dans leur identité ironique [...] L'érudition qui lisait comme un texte unique la nature et les livres est renvoyée à ses chimères : déposés sur les pages jaunies des volumes, les signes du langage n'ont plus pour valeur que la mince fiction de ce qu'ils représentent. L'écriture et les choses ne se ressemblent plus. »²⁸ Même si la notion d'*épistémè* et de ses transformations²⁹ a été critiquée et graduellement abandonnée par M. Foucault, sa description de l'esthétique qu'il caractérise comme «à tort ou à raison appelée baroque» rend compte de sa position entre deux dispositions de rapports entre le langage et le monde.

À l'époque de la Renaissance, ces rapports sont organisés selon Foucault par le principe d'analogie – le monde est perçu comme un livre à déchiffrer, le langage, lié aux choses, n'est pas indépendant. Par contre, la pensée classique est déterminée par le principe de représentation, le langage ne fait plus partie du monde, même si les mots sont en rapport avec les choses parce qu'ils les représentent.

Pour illustrer le moment de transition entre les deux systèmes, M. Foucault recourt au roman de Cervantès où il est possible d'observer le gouffre entre le

²⁸ FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard 1966, pp. 61 et 62.

²⁹ C'est en particulier le moment de changement d'*épistémè* qui présente un point vulnérable et contesté par les critiques de Foucault. Le caractère discontinu de ce changement – « le fait qu'en quelques années parfois une culture cesse de penser comme elle l'avait fait jusque-là, et se met à penser autre chose et autrement » (*op. cit.*, p. 64) – n'est pas suffisamment expliqué et argumenté.

principe d'analogie et de représentation. Don Quichotte devient le dernier chevalier de l'analogie, perdu dans le monde de la représentation. Il décide de partir à la recherche des analogies qui n'existent plus et essaie de déchiffrer le grand livre du monde organisé par le principe d'analogie, tandis que les autres personnages interprètent le monde de la représentation. Dans ce monde, le semblable n'est plus un principe organisateur et se transforme en jeux d'illusions et de miroirs : « [...] partout se dessinent les chimères de la similitude, mais on sait que ce sont des chimères ; c'est le temps privilégié du trompe-l'oeil, de l'illusion comique, du théâtre qui se dédouble et représente un théâtre, du quiproquo, des songes et visions ; c'est le temps des sens trompeurs ; c'est le temps où les métaphores, les comparaisons et les allégories définissent l'espace poétique du langage. »³⁰

M. Foucault envisage donc un moment de transition spécifique où l'on assiste au changement de l'esthétique. A l'époque baroque, il est possible d'observer des phénomènes de mise en doute de la ressemblance universelle. L'esthétique baroque puise sa spécificité dans la tension entre deux systèmes de pensées, et profite de la dualité des procédés employés.

La tension se manifeste également dans la conception du **héros baroque**. J.-F. Maillard³¹ caractérise la position du héros baroque par son comportement dirigé par les sentiments d'éloignement et d'altérité. Situé entre les deux *épistémaï*, le héros baroque cherche désespérément sa propre identité. Les contradictions inhérentes à sa situation ne sont pas résolues – le héros baroque vit dans un monde paradoxal, ce dont il est conscient.

Nous pouvons observer que la dissimulation ironique participe à cette mise en scène d'illusions et de ressemblances trompeuses qui structurent l'imaginaire baroque. Les images qui traversent les oeuvres baroques laissent apparaître la possibilité d'une interprétation ironique des situations représentées.

En même temps, la dissimulation ironique est favorisée par le goût du variable et par le plaisir de suivre les jeux d'illusion. Visiteur d'un labyrinthe de miroirs, le spectateur observe les déformations exagérées de la réalité, qu'il sait protéiforme et redoutable. Dans la réflexion de J. Rousset, la tension entre le réel et l'apparence est symbolisée par le personnage mythique de **Circé**³². L'instabilité, la mobilité, la métamorphose et la domination du décor – critères établis par J. Rousset – traduisent le décalage fondamental entre l'être et le paraître qui s'exprime dans l'œuvre baroque. Les apparences triomphent de la réalité et obscurcissent l'identité des choses. Il faut noter que derrière les métamorphoses baroques, se poursuit une recherche de l'unité de l'ensemble multiforme. Malgré la profusion des formes, l'esthétique baroque part à la quête d'une unité perdue. Dans un univers en mouvement dominé par la Circé baroque, le lecteur-spectateur est obligé de suivre les déplacements continuels des points de vue. Ainsi, le lecteur-spectateur

³⁰ *Op. cit.*, p. 65.

³¹ MAILLARD, J.-F., *Essai sur l'Esprit du Héros baroque (1580–1640). Le Même et l'Autre*, Paris, Nizet 1973.

³² Cf. ROUSSET, J., *op. cit.*

fait partie de la mise en scène de l'œuvre baroque et doit participer activement à son déroulement en adoptant plusieurs perspectives.

Après avoir souligné l'importance du rôle du lecteur-spectateur dans l'esthétique baroque, rappelons que l'ironie, elle aussi, nécessite une participation active de la part des lecteurs qui doivent interpréter le texte ironique. Les métamorphoses baroques semblent ainsi ouvrir un espace favorable aux manifestations de l'ironie littéraire.

Le *topos* du *theatrum mundi* constitue une structure de l'imaginaire baroque où l'élément de dissimulation trouve un lieu privilégié. La métaphore de la distribution des rôles dans le grand jeu de la vie et la conception théâtrale du monde peuvent être relevées dans de nombreux ouvrages allégoriques de l'époque.

Le *topos* est adopté pour fournir le titre de l'autosacramental *El gran teatro del mundo* (1655) de Calderón de la Barca. Au début de la pièce, on assiste à la distribution de rôles dans la représentation de la vie par l'Auteur – Dieu : «[...] je veux qu'aujourd'hui sur la scène du Monde / ce soit à un spectacle que le Ciel assiste. / Et si je suis l'Auteur et que la fête est la mienne, / c'est donc ma compagnie qui devra y jouer.»³³ Tels les comédiens au commencement de la représentation, les personnages allégoriques reçoivent leurs textes et se mettent à jouer, suivis par le regard de l'Auteur. A la fin, ils rendent leurs rôles à l'Auteur qui fait le bilan de leurs représentations. Le personnage de Monde clôt la pièce en évoquant le caractère spectaculaire de la vie : «Et puisqu'en cette vie / tout est représentation, que celle qui s'achève ici / mérite, elle aussi, votre pardon.» (*Y pues representaciones / es aquesta vida toda / merezca alcanzar perdón de las unas y las otras.*)³⁴

Il faut noter la spécificité du genre de l'autosacramental, créé en Espagne vers 1575 dans le but de fêter l'eucharistie. Avec leur objectif théologique, les *autos* disposent des caractéristiques des rites religieux et de la mise en scène théâtrale en même temps. Les spectateurs sont ainsi obligés d'adopter une distance à l'égard des dialogues fictionnels tout en participant à la communion chrétienne.

D. Souiller interprète l'image du *theatrum mundi* dans le contexte de l'oeuvre de Calderón comme une expression de la théâtralisation qui se développe également à l'intérieur de l'homme : «[...] le *moi* est comme une scène de théâtre sur laquelle s'affrontent des forces psychiques antagoniques. L'homme est le lieu permanent d'un drame [...]»³⁵. L'imagerie théâtrale devient aussi chez Calderón un des moyens de la satire et de la mise en doute des jeux de masques de la société contemporaine. La pression de la hiérarchie sociale et de l'étiquette est

³³ CALDERÓN DE LA BARCA, *Le Grand Théâtre du monde*, trad. de l'espagnol par C. Murcia, Montreuil-sous-Bois, Éditions THEATRALES 2005, p. 10. «[...] una comedia sea / la que hoy el cielo en tu teatro vea / Si soy Autor y si la fiesta es mía / por fuerza la ha de hacer mi compañía.», *El gran teatro del mundo*, in : *Obras completas*, t. III, Madrid, Aguilar 1991, p. 204.

³⁴ *Op. cit.*, p. 54 (traduction française) et p. 222 (original espagnol).

³⁵ SOUILLER, D., *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF 1992, p. 244.

dénoncée à travers la théâtralisation de la vie humaine dans les oeuvres littéraires de l'époque.

Dans *Labyrint světa a ráj srdce* (*Le labyrinthe du monde et le paradis du coeur*, manuscrit daté de 1623)³⁶, roman allégorique de l'écrivain tchèque Jan Amos **Komenský**, la disposition théâtrale se projette dans la représentation du monde comme une ville labyrinthe. Le pèlerin accompagné par «l'Ubiquiste» et «l'Obnubilateur» parcourt les scènes de la vie pour constater la vanité désespérée des efforts humains. C'est en particulier le personnage d'Obnubilateur qui essaie de voiler les yeux du pèlerin en lui prêtant des lunettes, pour qu'il n'aperçoive pas le décalage entre les scènes représentées et leur vanité essentielle. Néanmoins, les lunettes ne sont pas bien placées pour tout cacher : «[...] Mais pour mon bonheur, il me les avait chaussées un peu de travers : en sorte qu'elles n'étaient pas bien ajustées et qu'en redressant un peu la tête et en levant le regard, je pouvais regarder les objets selon leur nature authentique.»³⁷

Le pèlerin est ainsi capable d'observer les incongruités des situations et discerner la réalité de la condition humaine. D'abord, il scrute la dissimulation permanente qui caractérise le comportement des hommes : «Je porte donc sur eux un regard plus perçant et je vois tout d'abord qu'un chacun marchant dans la foule, au milieu des autres, a un masque sur le visage et que, quand il s'en va et se retrouve seul ou en présence de ses égaux, il l'enlève ; et s'il doit retourner dans la foule, le rattache.»³⁸

Grâce à sa double vision, le pèlerin dévoile l'hypocrisie générale pour présenter un commentaire ironique des scènes observées. Dans la partie de la ville où le pèlerin rencontre les érudits et observe leurs habitudes, il est frappé par le comportement des «étudiants sans étude» et demande l'explication à son guide : «L'interprète répond : «Frère bien-aimé, c'est une belle chose que d'avoir une belle bibliothèque.» «Même si l'on ne s'en sert pas ?» dis-je. Et lui : «Ceux-là aussi, amoureux des bibliothèques, se comptent parmi les érudits.» Et je pense à part moi : «Comme un qui, pour avoir des tas de marteaux et de tenailles sans savoir s'en servir, se compterait parmi les forgerons.»³⁹

³⁶ KOMENSKÝ, J. A., *Le labyrinthe du monde et le paradis du coeur*, trad. par X. Galmiche en collaboration avec H. Jechová, Paris, Edition Desclée 1992. (L'édition de base est celle de 1663)

³⁷ *Op. cit.*, p. 29. «[...] Vstrčil mi je pak, na mé štěstí, křivě jaksi: takže mi plně na oči nedoléhalý, a já hlavy přizdvihna a zraku podnesa, čistě přirozeně na věc hleděti jsem mohl.» In: KOMENSKÝ, J. A., *Labyrint světa a ráj srdce*, Praha, NLN 1998, p. 133.

³⁸ *Op. cit.*, p. 38., «Hledím tedy sobě na ně ostřeji, a spatřím nejprv, že každý v houfu mezi jinými chodě, larvu na tváři nosí, odejda pak, kde by sám neb mezi sobě rovnými byl, ji smyká; a do houfu jíti maje, zase připíná.» *op. cit.*, p. 138.

³⁹ *Op. cit.*, p. 79, «Odpoví tlumočník: „Milý brachu, pěkná věc jest pěknou míti biblioteku.“ „I když se ji neužívá?“ díím já. A on: „I ti, kdož biblioteky milují, mezi učené se počítají.“ Já sobě na myslí: „Jako někdo kladiv a klišťi hromady maje, a k čemu jich užívati nevěda, mezi kováře.“» *op. cit.*, p. 168.

La promenade dans la ville labyrinthique n'apporte pas au pèlerin la paix recherchée ; même dans le palais de la reine Sagesse, il assiste au dévoilement de sa fragilité et son instabilité. Désespéré par la tromperie du monde, le pèlerin est finalement sauvé par l'intervention divine qui l'incite à chercher la paix en son for intérieur : « Reviens là d'où tu es parti, à la maison de ton coeur, et ferme la porte derrière toi. »⁴⁰

Nous pouvons observer que dans le projet de Komenský les paradoxes de la dissimulation sont finalement résolus en faveur de la contemplation profonde des vérités de la foi. Tout en relevant de l'esthétique baroque par son registre et ses images expressives, Komenský essaie de rassurer ses lecteurs dans leur confession et mener à bien son projet éducatif de l'humanité⁴¹.

L'étude de l'imaginaire baroque nous amène à constater la fréquence de la métaphore *La vida es sueño*. Il est possible de trouver un exemple représentatif pour illustrer la réflexion baroque concernant les limites entre la vie et l'illusion dans l'ouvrage de Calderón qui porte le même titre – *La vida es sueño* (1636). Dans les errances du héros principal qui traverse l'expérience douloureuse de la réversibilité du rêve et du réel, le questionnement sur l'instabilité de l'homme est essentiel. Le prince Sigismond, l'héritier du trône de Pologne quitte la solitude pour vivre à deux reprises les changements de la fortune. L'oscillation entre sa position de prisonnier et de prince l'amène à constater le caractère onirique de la vie : « Qu'est que la vie ? Un délire. / Qu'est donc la vie ? Une illusion, / Une ombre, une fiction ; / le plus grand bien est peu de chose, et les songes rien que des songes. »⁴²

Pendant trois journées Sigismond apprend à maîtriser ses émotions et décide d'être guidé par la recherche du bien même si sa vie ne semble être qu'une illusion continuelle : « Fortune, allons régner ; / ne m'éveille pas si je dors ; / si tout est vrai, ne m'endors pas. / Mais, que tout soit vrai ou que tout soit songe, / il n'importe que d'agir bien. »⁴³ Dans l'instabilité de la situation humaine, c'est donc l'importance de la position morale inconditionnée qui est finalement mise en relief dans la réflexion de Calderón.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 226., « Navrat' se, odkuds vyšel, do domu srdce svého, a zavři po sobě dvéře. », *op. cit.*, p. 268.

⁴¹ Cf. VOISINE-JECHOVÁ, H., « Le baroque jésuite et la dénomination poétique », *La visualisation des choses et la conception philosophique du monde dans l'oeuvre de Comenius*. Actes du Colloque international des 18–20 mars 1992. Textes réunis par Hana Voisine-Jechová, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 1994, pp. 95–109.

⁴² « ¿ Qué es la vida ? Un frenesí. / ¿ Qué es la vida ? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / Y el mayor bien es pequeño ; / Que toda la vida es sueño, / Y los sueños sueños son ? », CALDERÓN DE LA BARCA, *La vie est un songe. La vida es sueño*, trad. de l'espagnol par B. Sesé, Paris, GF Flammarion 1992, pp. 188–189.

⁴³ « A reinar, fortuna, vamos ; / no me despiertes, si duermo, / y si es verdad, no me duermas. / Mas, sea verdad o sueño, / obrar bien es lo que importa. », *op. cit.*, pp. 202–205.

Dans la pièce *Le Véritable Saint Genest* (1647) de Jean **Rotrou**, l'imagerie onirique et le *topos* de *theatrum mundi* se trouvent enchevêtrés dans une méditation sur l'illusion théâtrale et le caractère éphémère de la vie humaine.

Inspiré par la pièce *Lo fingido verdadero* (1620) de Lope de Vega, Jean Rotrou relate l'histoire du comédien Genest qui vit le moment de sa conversion pendant la représentation du martyr chrétien Adrian. Sur la scène de théâtre, Genest mime les émotions d'Adrian pour finalement transgresser les limites entre la fiction représentée et la réalité. Dépassant les limites de son rôle, Genest délaisse son texte de théâtre pour exprimer ses sentiments aux spectateurs de la pièce et de sa conversion : «Dedans cette action, où le Ciel s'intéresse ; / Un ange tient la pièce, un ange me redresse ; / Un ange par son ordre a comblé mes souhaits, / Et de l'eau du baptême effacé mes forfaits. / Ce monde périssable et sa gloire frivole / Est une comédie où j'ignorais mon rôle ; / J'ignorais de quel feu mon coeur devait brûler. /»⁴⁴

Pour justifier sa position, Genest met en relief le décalage entre son rôle de théâtre et l'expression de ses propres sentiments chrétiens : «Dieu m'apprend sur-le-champ ce que je vous récitez ; / Et vous m'entendez mal, si dans cette action / Mon rôle passe encore pour une fiction.»⁴⁵ Nous assistons au processus de renversement entre l'illusion théâtrale et la vie parce que les sentiments dictés par la fiction deviennent la réalité intérieure de l'identité du personnage de Genest. Le caractère paradoxal de la dissimulation baroque est illustré par la transformation du comédien païen en martyr chrétien : les faits considérés comme réels sont dévoilés comme illusoire et les illusions se métamorphosent en vérités.

Vu les exemples cités, il est possible de constater que l'imaginaire baroque développe une réflexion importante sur la réalité et l'illusion pour questionner leurs limites. La recherche d'un *centrum securitatis* passe par la mise en scène des rapports paradoxaux entre les phénomènes considérés comme vrais et illusoire.

Les images de la dissimulation permanente peuvent être interprétées comme relevant de l'ironie générale et de la situation : en effet, les renversements de situation des personnages de Sigismond et de Genest rappellent la position tragique du roi Œdipe et ses tentatives pour éviter la malédiction du sort. Elevé dans l'isolement pour qu'il ne détruise pas le royaume de son père, Sigismond se venge à sa sortie, paradoxalement, en raison de son emprisonnement injuste. Quant à Genest, il faut noter que la représentation de la vie du martyr Adrian est commandée par l'empereur Dioclétien, ennemi acharné de la confession chrétienne. Ainsi, la conversion du comédien Genest est le fruit des activités de l'empereur païen.

Aux manifestations de l'ironie dans les passages qui participent au projet satirique de critiquer l'hypocrisie générale (Komenský), nous pouvons donc ajouter les interprétations possibles de la mise en scène ironique qui fait partie de la réflexion baroque sur l'illusion et ses pièges (Rotrou, Calderón).

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 94.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 95.

Conclusion

Après la redécouverte de l'ironie socratique à l'époque de la Renaissance, nous assistons à une discussion sur le caractère complexe de l'ironie qui se poursuit dans la première moitié du XVII^e siècle, c'est-à-dire dans la période dite baroque. La conception de l'ironie comme figure peut être mise en rapport avec la réflexion de l'époque qui s'occupe des manifestations de la dissimulation générale. Ainsi, nous pouvons observer que le texte théorique de Vossius traite de l'ironie comme relevant des phénomènes de dissimulation. Les structures de la dissimulation ironique peuvent être relevées dans l'imaginaire de la première moitié du XVII^e siècle. L'incertitude et l'insécurité du quotidien transforment la vision du monde, lequel semble dénué de sens. Dans un monde instable et en mouvement, les rapports entre le vrai et l'illusion sont occultés et les métamorphoses continues rendent le réel inaccessible. Les grandes métaphores de l'imaginaire baroque, dont le *theatrum mundi* et *la vie est un songe*, s'organisent autour du décalage entre la réalité et l'illusion et mettent en relief la dissimulation omniprésente qui crée des effets trompeurs. Nous avons montré que la mise en place de la dissimulation ironique dans la littérature de l'époque et l'esthétique baroque – l'esthétique de la désillusion – du début du XVII^e siècle présentent de nombreuses correspondances.

