



HÁSKÓLI ÍSLANDS

Hugvísindasvið

Une « gaieté sinistre »

*L'ironie dans le roman En ménage (1881)
de Joris-Karl Huysmans*

Ritgerð til M.A.-prófs

Yrsa Pöll Gylfadóttir

Janúar 2009

Háskóli Íslands

Hugvísindasvið

Franska

Une « gaieté sinistre »

*L'ironie dans le roman En ménage (1881)
de Joris-Karl Huysmans*

Ritgerð til M.A.-prófs

Yrsa Þöll Gyldadóttir

Kt.: 250882-3439

Leiðbeinendur:

Torfi H. Tulinius, prófessor við Háskóla Íslands

Véronique Cnockaert, prófessor við Université du Québec à Montréal

Janúar 2009

Í ritgerð minni leitast ég við að skilgreina hið íróníska í skáldsögunni *En ménage*, sem útleigðist á íslensku „Í sambúð”, eftir franska rithöfundinn Joris-Karl Huysmans, sem gefin var út árið 1881. Ég flokka íróníuna sem afbrigði hins kómíska, og hana ber að skilja samkvæmt rómantísku hefðinni, sem aðferð til að tákna andstæður og misræmi milli reyndar og sýndar. Nálgun skáldsins á veruleikanum er þannig í senn tvíræð og tvísæ og birtist best í afstöðu sögumanns til atburða (Jakob Benediktsson, 1983, bls.134).

Segja mætti að Huysmans sjálfur hefði hitt naglann á höfuðið þegar hann lýsti hughrifum af bók sinni sem *gaieté sinistre*, sem líkja mætti við „gráglettni”.

Ég kemst að því í ritgerð minni hvaða stíl- og mælskufræðilegu aðferðum höfundurinn beitir til að framkalla þessa gráglettni, þessa þungbúnu glaðværð, og hvernig atburðarásin - sem rekur hverja raunina á fætur annari, í lífi hins ófullnægða og þjakaða rithöfundar, sem leitar að heillavænlegri leið til að friða líkama, sál og hugsjónir - blæs lesenda samt í brjóst glaðlega tilfinningu. Þökk sé tveimur andstæðum stílbrögðum íróníunnar, annars vegar því að draga úr, og hins vegar því að ýkja birtingarmyndir persóna og atburða, er veruleikinn skáhallur, málaður á skjön, svo túlka má hann í allri sinni margræðni.

Skáldsagan veltir upp ýmsum spurningum, en það er einkenni hins íróníska tóns, sem á rætur sínar að rekja til hinnar sókratísku mælskuaðferðar, þar sem viðmælandi hins valinkunna spyrils fylltist efasemdum og sjálfsgagnrýni og var vakinn til vitundar. Í skáldsögu Huysmans einkennast spurningarnar af þessari túlkunarlegu íróníu aðstæðna. Tvær tegundir myndhverfinga eru höfundi hugleiknar til að tjá hugarangur aðalsöguhetjunnar. Hann sér sambúðina við konu sem „lygnan sjó“, eins konar þögult og rólegt *status quo*, sem þó er knúð áfram af vélrænu og fyrirsjáanlegu „tikk-takki”. Huysmans spyr sig hvernig alþýðumaðurinn nær fótfestu og stöðugleika í ástríku sambandi án þess að verða undir í taktfastrí vélrænunni sem einkennir hina kanónísku sambúð efri stéttarinnar. Hann spyr sig einnig hvernig listamaðurinn fetar einstigið milli tilfinningalegs innblásturs einverunnar og nístandi einmanaleikans sem henni fylgir. Er maðurinn siglir ólgusjó og mætir stöðugt mótbyr fer hann að dreyma um lygnan sjó og heiðbláan sjóndeildarhring svo langt sem augað eygir. Þegar bárunnar stillir um of nemur hann hins vegar staðar og virðist hvorki áfangastað né tilgang sér eiga.

TABLE DE MATIERES

INTRODUCTION.....	1
LE COMIQUE	7
DISTINCTIONS ET DIVERGENCES	7
L'IRONIE	10
<i>L'évolution du terme.....</i>	<i>10</i>
<i>Tonalité et marque.....</i>	<i>11</i>
<i>Types d'ironie.....</i>	<i>13</i>
<i>Aire de jeu.....</i>	<i>14</i>
<i>Moyens et procédés</i>	<i>16</i>
<i>Finalités.....</i>	<i>18</i>
<i>L'ironiste, l'ironisé et l'observateur de l'ironie.....</i>	<i>19</i>
SYNTHÈSE DU COMIQUE ET DE L'IRONIE.....	23
LE COMIQUE DE L'ATTÉNUATION	25
LES PERSONNAGES - LE CROQUIS ET LA CARICATURE.....	26
<i>Comparaisons et rapprochements</i>	<i>26</i>
<i>Le croquis synecdochique huysmansien</i>	<i>27</i>
<i>La caricature satirique</i>	<i>34</i>
Le bourgeois	34
La forme creuse	36
La satire de la bêtise	37
La relation ironiste, ironisé et observateur d'ironie	40
La femme	41
La synecdoque du jupon	41
Le « tout sous la main ».....	43
Mélie.....	44
Misogynie ?	45
LES SITUATIONS ET LES SUJETS	47
<i>La litote.....</i>	<i>47</i>
<i>L'amour réduit aux commodités</i>	<i>47</i>
<i>L'adultère</i>	<i>49</i>
LE COMIQUE DE L'EXAGÉRATION	53
LE PERSONNAGE – LA CARICATURE.....	53
<i>Le célibataire.....</i>	<i>55</i>
L'histoire du célibataire	55

Le célibataire d'En ménage	57
Caricature composite – le type huysmansien	57
La dégradation, le rabaissement.....	58
La loi de Murphy	60
Le corps, le besoin, le désir	61
Besoin et peur de la femme	64
La crise juponnière – une maladie des sens	66
Mélancolie et pessimisme.....	71
LES SITUATIONS ET LES SUJETS	74
<i>Prosaïsme du quotidien – la gêne</i>	75
<i>Le ménage comme « tic-tac régulier » et « placide » ou « cancan » et « luttés » ?</i>	77
DISCOURS DE VALEURS – ÉTUDE MÉTADISCURSIVE.....	84
AUTO-IRONIE ET CYNISME.....	85
<i>La question diégétique</i>	85
<i>Ironie et cynisme sur l'artiste</i>	86
<i>Le traité moderne</i>	92
MÉTADISCOURS SUR L'AMOUR.....	95
LE MARIAGE DE L'AMOUR ET DE L'ART.....	99
CONCLUSION.....	103
BIBLIOGRAPHIE	111

INTRODUCTION

Figure marginale du Naturalisme, appelé par Brunetière *Petit Naturaliste*¹, Joris-Karl Huysmans emprunta des voies inhabituelles qui l'ont rendu difficilement classable. Selon certains théoriciens, Huysmans n'aurait à vrai dire jamais fait partie de l'école naturaliste, selon d'autres il lui serait tout le long resté fidèle, et selon d'autres encore il aurait, aux alentours de 1884, marqué un tournant décisif et renoncé à ce courant supposément en déclin. Pleinement naturaliste ou non, son style mélange exemplairement un sens de la modernité, une écriture fulgurante d'esthétisme et une profondeur psychologique avec les « histoires naturelles et sociales »² emblématiques du Naturalisme.

Dans *Les hommes d'aujourd'hui* (1885), A.Meunier³ décrit Huysmans comme cet « inexplicable amalgame d'un Parisien raffiné et d'un peintre de la Hollande », et son écriture comme le mélange d'« une pincée d'humour noir et de comique rêche anglais » (Meunier, 1885, page internet). Même si Huysmans a employé le terme « humour noir », le terme est surtout attribué à André Breton. En 1940, avec *l'Anthologie de l'humour noir*, Breton a exemplifié cet esprit de comique macabre, qui selon lui, caractérisait l'esthétique surréaliste. Son anthologie a aussi fait connaître et fait lire différemment ses prédécesseurs littéraires. Par exemple, avant sa parution, rares étaient ceux qui relevaient instantanément le poids qu'avaient joué le comique et l'ironie dans la littérature du XIX^{ème} siècle.

Grâce au chapitre que Breton lui consacre, l'on commence peu à peu à associer le comique à Huysmans. Mais il faudra attendre « L'humour de Huysmans »⁴, « Huysmans, auteur comique »⁵, « L'ironie dans l'écriture huysmansienne »⁶,

¹ Brunetière, *Le Roman Naturaliste*, 1896.

² « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » était le titre des Rougon-Macquart, d'Emile Zola, maître du roman naturaliste.

³ A. Meunier est dérivé du nom de la maîtresse de Huysmans, Anna Meunier.

⁴ Bessède, « L'humour de Huysmans », in *L'Herne*, 1985.

⁵ Lloyd, « Huysmans auteur comique », in *Huysmans à côté et au-delà*, 2001.

« Huysmans et l'humour fin-de-siècle »⁷, et surtout l'ouvrage important *L'écriture comique de J.-K. Huysmans*⁸, pour que cet aspect de l'œuvre soit vraiment révélé. Ce mémoire prolonge le travail déjà mené sur le comique huysmansien, en se concentrant essentiellement sur le roman *En ménage*⁹, paru en 1881, et sur l'*ironie*.

Avant de proposer une problématique, il faut au préalable avertir le lecteur que cette étude ne se veut pas exhaustive sur la question du comique. D'abord, le comique est un terme qui pose problème. Rentrent non seulement dans l'équation toutes les déclinaisons de ce qu'un lecteur comme moi peut considérer comme relevant du comique, mais aussi toutes les ambiguïtés de la terminologie, la taxinomie, la définition idéologique du concept du comique et ses dérivés, l'ironie, l'humour et l'esprit. Car il existe une multitude de théories divergentes sur le sujet, où l'un classe comme synonyme ce que l'autre classe comme antonyme ou sous-espèce.

Même après un éclaircissement du terme comique, en rendre compte dans un roman de Joris-Karl Huysmans paraît au premier abord une tâche menue, même pour quelqu'un qui a d'emblée cru à son existence et même à son importance dans l'œuvre de l'auteur. En ce qui concerne le corpus de Huysmans il y a sans aucun doute encore du travail à faire sur le comique, mais il a fallu choisir, et partant d'une expérience personnelle de lecteur, *En ménage* s'est avéré m'inspirer un sentiment très fort de comique. Ayant parcouru les ouvrages majeurs sur l'auteur, sur son esthétique, son style et même sur son comique, il est très tentant de vouloir produire moi-même un ouvrage semblable, un ouvrage vaste et exhaustif sur tous les cas de figures de mon élément de recherche. Cela s'avère en revanche être une affaire qui mérite plus d'attention que permet l'envergure de ce genre d'étude. Je me contenterai de donner les éclaircissements du comique nécessaires pour l'étude du roman *En ménage*, en mettant particulièrement en relief l'*ironie*.

En ménage peut être divisé en sept étapes chronologiques : Au début du roman, André et Berthe sont *mariés*, mais se séparent à cause de l'adultère de cette dernière. André entreprend alors une vie de « *célibat avec bonne* » où « l'appétit sexuel n'est pas satisfait » (Dubois, 2001, p.95). La prochaine étape est donc de satisfaire l'appétit, c'est

⁷ Lloyd, « Huysmans et l'humour fin-de-siècle », in *J.-K. Huysmans: la modernité d'un anti-moderne*, 2003.

⁸ Bonnet, *L'écriture comique de J.-K. Huysmans*, 2003.

⁹ Nous ferons toujours référence à *En ménage* avec l'abréviation « *EM* ».

le « *célibat avec bordel* » (*ibid*, p.95), qui frustre malgré la satisfaction passagère, et cette étape lance le début d'une crise sentimentale et libidinale qu'il appelle une « crise juponnière », obsédé encore par le désir. « Mais les crises de Jayant ne trouvent d'apaisement que momentanément » (*ibid*, p.95). « *Le célibat avec fréquentation d'une semi-professionnelle* » (*ibid*, p.96) s'ensuit, et André crée avec Blanche l'illusion d'un ménage stable. « Evidemment, le dégoût ne manque pas de venir. » (*ibid*, p.96). André cherche encore un mode de vie adapté, retrouvant une ancienne maîtresse, Jeanne, et en fait sa *concubine*. Ils se lassent l'un de l'autre, pourtant, et préfèrent manger plutôt que s'aimer. Revient alors la « crise juponnière ». L'histoire d'André est suspendue momentanément pour donner de la place à celle de son ami Cyprien, célibataire par excellence, qui vit maintenant en « *collage* » avec son ancienne aide-soignante, Mélie. Entre eux règne une liberté sexuelle et une amitié profonde. La dernière étape de l'histoire est celle que Dubois appelle le « *mariage bis* », les retrouvailles d'André avec Berthe, où il « retombe dans le piège conjugal » (*ibid*, p.98), les amis cessent de se voir et « s'avouent mutuellement l'échec de leur carrière artistique » (*ibid*, p.98).

Pour conclure, le roman décrit la vie d'un célibataire, « troublée par des appétences charnelles, par ces besoins de câlineries et de tendresses » (*EM*, p.301). Comment « concilier le goût de sa tranquillité, les élans de la chair et quelque chose comme l'idéal » (intro, *EM*, p.289) ? Comment gérer le manque et la solitude tout en gardant l'épanouissement de l'art qui requiert souvent la solitude ? Donc la question majeure qui se pose est essentiellement celle-ci : Quel est le mode de vie le plus satisfaisant pour un artiste et un homme comme André Jayant ? (Dubois, 2001, p.90)

Une question qui s'impose à nous, par rapport au comique, est alors de savoir si on peut qualifier ce roman naturaliste de Huysmans de comique, et si on peut, sans beaucoup d'opiniâtreté, plaider que le roman naturaliste peut être en soi un genre aux aspects comiques. Quels sont les enjeux et quelle est l'importance de cet aspect du roman, et quelles seraient les lacunes et les pertes si l'on mésestimait cette dimension ? La première question porte donc sur l'existence même du comique, et de savoir s'il prévaut à d'autres aspects plus traditionnellement liés au roman naturaliste, tels que l'exploration réaliste des déterminismes sociaux, énoncée avec un caractère solennel et pamphlétaire, la description minutieuse et scientifique, etc. Ensuite on aimerait savoir si le comique de Huysmans prévaut à d'autres aspects plus traditionnellement associés à lui, tels que le spleen, la décadence, la richesse de vocabulaire, etc.

La deuxième question porte sur la manifestation de ce comique, le « comment ». Comment se manifeste-t-il dans ce roman ? Quelle forme a-t-il ? Quel genre de comique est-il ? A propos des *Sœurs Vatard*, l'auteur, signé sous son pseudonyme A.Meunier, dit : « je leur préfère *En Ménage*, qui reste d'ailleurs mon livre favori parmi ceux que nous devons à cet auteur. C'est que celui-là ouvre des aperçus de mélancolie et d'âmes désolées et faibles, particulières. C'est le chant du nihilisme, un chant encore assombri par des éclats de gaieté sinistre et par des mots d'un esprit féroce » (Meunier, 1885, page internet). Comment marie-t-il la mélancolie, le nihilisme, le sombre et le sinistre avec une gaieté ? Nous chercherons à déterminer quelle panoplie du comique on trouve dans ce roman. Quels sont les indices révélateurs du comique, et plus particulièrement, de l'ironie ?

Selon André Breton, la spécificité de Huysmans est cet excès du sombre, avec ses « réalités extérieures présentées systématiquement sous leur angle le plus mesquin, le plus agressif, le plus blessant » (Breton, 1966, p.247) et son « accumulation des tracasseries quotidiennes » (*ibid*, p.247). Malgré tout, Huysmans « parvient à ce résultat paradoxal de libérer en nous le principe de plaisir » (*ibid*, p.247). Est-ce que nous pouvons souscrire à cette définition de son comique ? Est-ce que les tracasseries et la misère quotidiennes libèrent néanmoins chez le lecteur du plaisir ?

Encore cherchant des réponses au « comment est-ce comique ? », nous voulons savoir s'il est un comique de commisération, de sympathie, solidaire avec ses congénères ou si c'est un comique railleur et agressif, supérieur et snob ? Les deux peuvent-ils coexister ? Leur coexistence contribuerait-elle à l'ambiguïté du discours ironique ?

Ensuite nous chercherons à connaître le « pourquoi » du comique, celui-ci, nous le verrons, lié majoritairement à des théories psychanalytiques. Si le comique existe d'emblée dans le roman, et s'il est qualifié de sinistre (ou d'humour noir), d'ironique ou de cynique, pourquoi trouvons-nous cela comique ? Cette question est soulevée par tous les théoriciens du comique, de l'humour, de l'esprit, et les réponses se multiplient, ce qui montre l'énorme subjectivité du comique, et l'indissociabilité de l'expérience de réception personnelle du texte. Pourquoi un lecteur, en général, rit de Huysmans et de certains aspects, disons, méchants et misanthropiques ? Quel est ce « rire spasmodique » (Breton, 1966, p.249) que Huysmans déclenche chez Breton, et quel est ce « secret » dont Breton parle quand il dit que Huysmans « a trouvé le secret de nous

faire jouir » (*ibid*, p.249) avec une « clairvoyance sans égale » (*ibid*, p.249). Ces questions trouvent des réponses au sein de la philosophie et la psychanalyse. Pourquoi un lecteur contemporain de Huysmans rirait et pourquoi un lecteur d'aujourd'hui rirait-il encore ? Cette question trouve encore plus de réponses au sein de l'ethnocritique.

En dernier nous chercherons à saisir la *finalité* du comique, de l'ironie. Tout ceci part-il d'un projet, ayant une raison d'être spécifique et un objectif propre ? Est-ce un discours, comme Meunier le dit, nihiliste, qui est railleur par volonté de destruction, ou se cache-t-il derrière tout ceci une mise en cause et une bataille militantes pour des valeurs ?

Pessimisme ou optimisme ? Résignation ou espoir ? Nous répondrons à la question si le célibat ou le mariage mènent à l'insatisfaction, si c'est véritablement un message fataliste et pessimiste ou si c'est feint, et si cela cache de l'espoir, de l'optimisme ? L'ironie, comme nous allons le voir, cache une attitude positive, car il y a un idéal, un rêve d'un monde meilleur derrière la dénonciation d'un monde mauvais.

Sommes-nous d'accord que « [l]ogiquement, ce roman bourré d'idées conclut à la résignation, au laisser-faire » (Meunier, 1885, page internet) ou est-ce que cela peut inspirer au lecteur le contraire ? Sans vouloir attribuer à Huysmans quelque message utopiste que soit, comment se fait-il que ce roman, qui suit la lignée de son siècle spleenétique, peut inspirer la joie par un message morose et pessimiste ? Peut-être est-ce alors grâce à l'ironie, ou peut-être l'ironie est espérée par le lecteur, qui, comme le dit Jankélévitch, « ne se dépêche de rire que pour n'avoir pas à pleurer » (Jankélévitch, 1964, p.9).

Lorsque l'ironie porte sur l'artiste, c'est du *cynisme* aussi, car l'auteur valorise l'artiste qu'il est lui-même. Ce cynisme indique une mise en abyme. Pourquoi représenter une figure aussi proche de l'auteur sous un jour aussi défavorable ? Pourquoi susciter ce rire presque de pitié à l'égard du célibataire ? Peut-être c'est ce que D.Noguez appelle l'« 'humour jaune', soit 'cette façon habilissime de se peindre sous un jour sévère ou dérisoire pour désarmer l'adversaire et l'amener dans son camp. Et souvent, sous couvert de dérision, pour se faire plaindre et panser.' » (Bonnet, 2003, p.141)

Afin de répondre à toutes ces questions, nous diviserons cette étude en quatre parties. La première partie s'attachera à donner les définitions du comique et de l'ironie, en parcourant les spécificités de cette dernière, sa tonalité, ses marques, les différents

types, ses procédés, son aire de jeu et ses finalités. Il nous faudra en outre définir les termes de l'ironiste, l'ironisé et l'observateur de l'ironie et leur relation réciproque. La deuxième partie est dédiée au procédé ironique de l'*atténuation*, qui est représenté le plus exemplairement par la figure de la *synecdoque* et de la *litote*. Nous verrons comment l'auteur procède par atténuation, ou par ce qu'on pourrait également appeler réduction ou déflation, de sujets et de scènes. De manière analogue nous essaierons de montrer en troisième partie comment l'auteur procède au contraire par *exagération*, ou si l'on veut, par amplification ou par inflation, de sujets et de scènes. La figure de l'*hyperbole* est emblématique de ce type d'ironie. Ensuite la quatrième partie étudiera toute l'extension métadiscursive de l'ironie, comme discours de valeurs, révélant le message sous-jacent du roman et s'interrogeant sur les finalités de l'ironie, représenté entre autres par la forme d'extrême ironie qu'est le *cynisme*.

LE COMIQUE

Distinctions et divergences

L'objectif de cette partie est de discuter la nomenclature problématique des termes « comique » et « ironie » ainsi que toute la panoplie de leurs causes et leurs effets. La plupart des études du comique doivent passer par un avertissement semblable à celui-ci : « Après tant de philosophes et de moralistes, il est bien téméraire d'écrire un livret, si court soit-il, à propos du Rire. » (Pagnol, 1947, p.9). Pagnol continue en disant : « Le lecteur le plus indulgent va sans doute hausser les épaules, et rire de notre vanité. Il dira : 'Là où les maîtres ont échoué, avez-vous la prétention de réussir ?' » (*ibid*, p.11)

On pourrait croire qu'avec de tels préalables il y aurait une volonté de s'inscrire dans un discours *ironique*, comme par la figure stylistique très ironique qu'est la *prétention*, déclarer ne pas pouvoir établir de définitions de quelque chose d'indéfinissable, et ensuite le faire tout de même. Mais ne pas le faire s'avèrerait risqué pour la continuation de l'étude. Pour comprendre le sujet et y voir une logique cohésive et suivie, il faut atteindre un consensus terminologique et typologique, ne serait-ce que pour le temps de cette étude. Qu'est-ce qui appartient au champ vaste du comique, et où situer l'ironie ?

Il y a une myriade de classifications plus ou moins hiérarchiques, verticales ou horizontales pour rendre compte de ces termes. Sans vouloir nier les apports des travaux rigoureux sur la matière, et l'importance de comprendre que tous ces termes, « comique », « ironie », « humour », « parodie », « satire », et davantage, ne sont pas synonymes et pas parfaitement interchangeables, il ne faut pas alourdir l'étude d'un texte littéraire, qui part d'une expérience avant tout subjective et sensible :

Quelles que soient leur subtilité ou leur valeur taxinomique, les catégories génériques ou psychologiques établies minutieusement par les théoriciens du comique s'éloignent souvent de l'expérience immédiate du lecteur ou du spectateur (Lloyd, 2003, p.39)

Partant consciemment d'une expérience subjective, toute la perception du comique viendrait donc de l'effet physique provoqué, que ce soit le sourire ou le rire, plus ou moins manifestes. Gérard Genette a rapproché le comique de l'expérience

subjective du plaisir esthétique kantien : « 'On appelle *beau* l'objet du plaisir esthétique.' Je paraphrase à mon tour : on appelle *comique* ce qui fait rire ; mais plus justement selon moi : j'appelle comique ce qui *me* fait rire » (Genette, 2002, p.148). Ce dernier terme, le *rire*, éponyme de la fameuse étude d'Henri Bergson datant de 1899, a effectivement longtemps été associé au *comique*. Souscrivons donc à cette acception du terme comique, comme le conçoit Bergson, et qualifions comme équivalents : *comique* (que ce soit l'adjectif ou le substantif) et *risible*. En revanche il faut dire que les premières grandes études du comique ou du rire, outre celle de Bergson, comme celle de Baudelaire¹⁰, datant de 1855, et de Freud¹¹, de 1905, n'ont pas particulièrement mis en relief l'ironie, qui à son tour fut plus étudiée au XX^{ème} siècle. Pierre Schoentjes, dans sa *Poétique de l'ironie* préfère situer l'ironie exclusivement du côté du sourire, et le couple comique/humour, du côté du rire. Même si ses écrits apporteront beaucoup à cette étude, il est primordial toutefois de nous opposer à sa non-adhésion de l'ironie au comique. Nous préférons la classification d'un autre contemporain, Philippe Hamon, qui classe l'ironie sous le comique. *L'Ironie littéraire* (1996), qui ne se voulait ni innovatrice ni exhaustive, mais qui a exemplairement cerné et balisé le sujet d'ironie en focalisant sur la littérarité, a associé l'ironie, non seulement comme Schoentjes et d'autres, au *sourire*, mais à cet espace indécis entre le sourire et le rire. Selon lui le comique se subdivise en ces deux espèces, entre lesquelles hésite l'ironie.

Le mot d'esprit de Freud a fourni d'importants aspects, psychanalytiques évidemment, à la compréhension du comique, mais sa classification n'est pas en accord avec notre acception de certains termes. Comme nous l'avons dit, l'ouvrage a passé presque entièrement à côté de l'ironie, ou alors a limité « [l]'essence de l'ironie (...) à énoncer le contraire de ce qu'on a l'intention de communiquer à l'autre » (Freud, 1988, p.313). Les apports de Freud seront plus importants lorsque nous aborderons des questions qui se rapportent au psychisme de l'ironiste, de l'ironisé et de l'observateur de l'ironie.

Du sens restreint au sens le plus large, Vladimir Jankélévitch, grand contributeur à l'acception de l'ironie, a expliqué l'ironie de manière extrêmement vaste, à la fois comme conscience, esprit, ou faculté et comme produit de cette conscience. Nous y reviendrons.

¹⁰ *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques.*

¹¹ *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient.*

Sans vouloir parler spécialement de *l'humour*, il convient de mentionner que les uns y voient le contraire de l'ironie (l'humour est plaisant, et l'ironie ne l'est pas ; l'humour est sympathique et l'ironie est railleuse etc.) ; les autres y voient son synonyme ou au moins une sous-espèce équivalente (les deux étant des formes du comique) ; d'autres y voient son accomplissement et d'autres encore y voient son origine, (dans le sens où avoir de l'humour permet de faire de l'ironie). Voilà pourquoi ce terme pose problème, et étant donné qu'il ajoute très peu à la pertinence de l'étude d'*En ménage* nous privilégierons les autres termes mentionnés tant de fois ci-dessus, n'hésitant pas toutefois, et sans scrupules, de calquer nos propos sur l'ironie sur certaines théories de l'humour.

Pour éviter tout malentendu, il convient de souligner deux choses. En premier lieu, dans cette étude nous ne discuterons pas tous les aléas qui s'attachent à l'ironie, au cynisme, et à la satire, si ce n'est pas comique/(sou)risible¹². Par conséquent l'ironie railleuse pamphlétaire n'est pas notre objet. En deuxième lieu, sous l'ironie, telle que la conçoit Hamon, il y a d'autres manifestations et représentations révélatrices, qui ne sont pas forcément énoncées. Ici il va seulement être question de l'ironie *littéraire*, en l'occurrence telle qu'elle nous apparaît dans *En ménage*. En résumant, l'ironie peut ne pas être comique ou (sou)risible du tout, tout autant qu'elle peut ne pas être littéraire du tout. Ici il est strictement question de l'ironie littéraire qui soit comique, donc qui produit un effet, souvent plaisant mais parfois ambigu et déconcertant, sur le lecteur et qui l'induirait à sourire ou même à rire.

En général, dans cette étude, j'utiliserai ce terme générique *comique* le plus souvent (avec minuscule, et le lecteur aura, je crois, peu de peine à faire la distinction entre le substantif et l'adjectif), et ce n'est pas strictement dans le sens aristotélien, avec une mise en relief de *l'ironie* en particulier.

Définissons donc davantage cette notion d'*ironie*, et posons les questions nécessaires sur tout ce qui se rattache à elle, à savoir sa philologie, ses caractéristiques et sa typologie, sa tonalité, sa perception, son aire de jeu, les moyens et les procédés qui la révèlent, ses finalités ou ses objectifs, à la fois idéologiques et psychologiques, et en dernier lieu la relation qui s'établit entre l'ironiste, l'ironisé et l'observateur de l'ironie.

¹² Le terme « sourisible » n'existe pas vraiment, mais je me permets cette license afin d'éviter la redondance.

L'ironie

L'évolution du terme

Comme le dit Hamon : « que dire après Jankélévitch, après Freud ? » (Hamon, 1996, p.3). En effet, la charge se fait lourde, et tout semble déjà avoir été dit sur la matière. Rappelons tout de même brièvement l'histoire du terme et son évolution. L'étymologie retrace souvent le sens de l'*eirôneia* grecque au mot *eirôn*, celui qui questionne et qui interroge, mais il y a d'autres filiations à faire, et laquelle est la meilleure demeure obscur (Schoentjes, 2001, p.31). Dans tous les cas, l'ironie est intimement liée à la rhétorique socratique, procédé oratoire usant majoritairement de l'antiphrase et de jeux de fausse adhérence aux propos. Pendant longtemps le terme restait restreint à ce sens-là, et ce n'est qu'au XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles que le terme se répand à l'oral et à l'écrit et commence à s'interpréter de manière nouvelle. L'ironie romantique en Allemagne continue dans la lignée socratique, c'est l'expression d'un esprit habile, qui doute et qui questionne en toute liberté. Le romantisme allemand est critique et philosophique en même temps qu'il est sensible. En revanche, « contrairement à ce qui s'est passé en Allemagne, les grands romantiques français ont écrit leurs œuvres majeures dans l'enthousiasme, la désillusion n'étant venue que plus tard » (*ibid*, p.119). Les romantiques français considéraient notamment l'ironie comme contraire à l'expression des passions (*ibid*, p.119). Au fur et à mesure que le XIX^{ème} siècle français avance, un profond scepticisme se développe, et « par le truchement de la raison (...) l'ironie rejoint la sagesse » (*ibid*, p.252) et la fameuse phrase cartésienne cède au doute, à un « *Dubito ergo sum* » (*ibid*, p.252).

Même si en France, l'ironie se manie à l'écrit et à l'oral, ce n'est qu'avec la parution de l'éponyme *Ironie* de Jankélévitch que le public y porte une attention particulière. Jankélévitch définit l'ironie de manière très large et hétérogène, et ne parle pas exclusivement d'ironie littéraire. Tout d'abord elle est une « conscience » (Jankélévitch, 1964, p.38)¹³, un « pouvoir d'envisager les choses sous un certain aspect » (*ibid*, p.172) qui « développe d'abord en nous une sorte de prudence égoïste » (*ibid*, p.34). Synonyme donc d'esprit, d'une faculté mentale intelligente et de sens moral (Schoentjes, 2002, p.42), elle est une condition nécessaire du jeu qu'est l'ironie. Mais elle est aussi le jeu lui-même, donnant par ricochet à celui qui joue au jeu une

¹³ Le titre entier de l'ouvrage est *L'ironie ou la bonne conscience*.

conscience ironique, or « la conscience (...) est le propre sujet de l'ironie, tout en voulant être son objet » (Jankélévitch, 1964, p.28). Elle est donc les deux, entremêlées, « c'est la (...) production qui est le produit, l'opération qui est l'ouvrage » (*ibid*, p.58).

Tonalité et marque

L'ironie a une tonalité, ou il faudrait plutôt dire qu'elle a des tonalités, elle est polyphonique et ambivalente. Son ton et sa marque sont à mettre en relief avec quatre couples d'antonymes habituels. D'abord, est-elle *gaie*, *sérieuse*, ou les deux à la fois ? Pour savoir si l'ironie est *gaie*, ou si on veut, *plaisante*, ou si elle est *sérieuse*, référons-nous aux définitions de l'*humour*, et opposons les définitions de ces deux termes, tout en prévenant que cette opposition ne mènera pas à une conclusion définitive. L'opposition faite entre les deux termes dans les dictionnaires de l'époque est, encore une fois, déconcertante, et il y a beaucoup de divergences entre les uns et les autres. Le *Larousse* définit l'*humour* ainsi : « Gaieté qui se dissimule sous un air sérieux et qui est pleine d'ironie, d'imprévu » (Bergeret, 1973, p.540). Il comprend donc l'ironie comme une caractéristique de l'humour, comme une *gaieté ironique*. « Il semblerait plus logique, dans la lignée métapsychologique latente, de se référer à un *sérieux qui se dissimulerait sous un air de gaieté, d'ironie, d'imprévu* » (*ibid*, p.540) où l'humour serait comme un sérieux ironique ou ironiquement gai. Laissant de côté le fait qu'on parle d'*humour*, le questionnement reste à peu près le même quant à l'ironie. Est-ce du sérieux sous la plaisanterie ou de la plaisanterie derrière le sérieux ? Est-ce comme Littré définit l'humour, le traitement de matière sérieuse avec gaieté, ou traitement de matière gaie avec sérieux ? (Grojnowski, 1990, p.459). Jankélévitch semble vouloir dire que c'est du sérieux émis avec gaieté, c'est une « [c]irconlocution du sérieux » (Jankélévitch, 1964, p.61).

Cette acception répond enfin à notre prochain couple antithétique, à savoir si l'ironie est un discours *mimétique* ou *diégétique* ? Est-elle un discours qui montre et qui dévoile, ou est-elle un discours qui raconte et qui représente ? Est-elle réaliste et naturaliste ou est-elle artificielle et esthétique ? Selon Hamon, le contraire du discours ironique est le discours « sérieux » (Hamon, 1996, p.59), qui selon Auerbach est la marque de la littérature réaliste. Comment être ironique alors, dans un texte réaliste, « d'autant plus que l'ironie est, aussi, un matériau réel des mœurs de l'époque à décrire » (Hamon, 1996, p.61) ? C'est par le fait que le discours ironique « est, lui aussi,

‘réaliste’. Il est, simplement, autrement réaliste que le discours sérieux » (Hamon, 1996, p.62). « Car le discours ironique n’est pas un discours ‘irréaliste’, ou ‘non-réaliste’, déconnecté de toute référence ou de tout désir de dire le réel. Simplement il le dira ‘de biais’ » (Hamon, 1996, p.65), comme une « circonlocution ».

C’est précisément cette ambiguïté qui caractérise le propos ironique, et il est inutile de préciser si le sérieux est le signifiant manifeste derrière lequel se faufile le signifié gai, ou vice versa. L’ironie mord avec le rire et pleure à travers les larmes. Ce que l’on sait, c’est qu’il y a des tiraillements de « gaieté » et de « sérieux », résultant en une « gaieté sérieuse », ou une « gaieté sinistre », pour utiliser l’expression d’A.Meunier décrivant *En ménage*.

Dans la même ligne de pensée, qualifierait-on donc le discours ironique de *pessimiste* ou d’*optimiste* ? Selon Jankélévitch, il n’est ni l’un ni l’autre (Jankélévitch, 1964, p.145).

De manière symbolique, on peut, comme Schlegel, avancer que « [l]’ironie est une parabase permanente » (Schoentjes, 2001, p.109), qui fait appel au lecteur, comme un personnage ou un chœur le faisaient dans l’ancien théâtre grec, sortant du récit pour attirer l’attention plus consciente, plus réfléchie et plus sceptique sur lui. Mimèse et diégèse s’entremêlent alors, la parabase métaphorique qu’est l’ironie coupant donc par instants ce que le récit a jusqu’ici tenté de montrer, elle fait une rupture de l’illusion, et « accentue ce qu’il y a de proprement artistique dans l’art. L’ironie, c’est l’accentuation constante du caractère fictif, artificiel de toute fiction au-delà de son ambition de réalisme » (Schoentjes, 2001, p.109). Tout en éprouvant un lien fort avec la réalité, où le lecteur y trouve des résonances perspicaces correspondant avec l’impression que lui-même a de la réalité, la réalité reste une impression, une représentation, et c’est ce qui crée la perception ambiguë de l’ironie littéraire et confirme que ceci n’est pas réalité, mais artifice et fiction. Le lecteur, au-delà de se divertir de l’ironie de situation ou de caractère, des sens hétéroclites de ce qui est dit, se divertit de l’ironie méta-discursive, de savoir qu’il assiste en même temps à une « réalité » et à une mise en scène fictive de cette réalité.

Finalement, le quatrième couple d’antithèses ambiguës et caractéristiques de l’ironie, est celui de la tonalité *sadique/cruelle* ou *sympathique/commisérative* ? La sensibilité est-elle requise ou défendue pour pouvoir rire, de l’ironie, en l’occurrence ? Dans *Le Rire* il y a cette fameuse phrase : « Le comique exige donc enfin, pour produire

tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure » (Bergson, 1963, p.389). Il insiste sur l'insensibilité et dit que dès le moment où on compatit trop, comme avec les animaux ou avec les enfants, la chose n'est plus comique. « Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion » (Bergson, 1963, p.388).

En effet, l'ironie inquiète car « c'est l'inquiétude et la vie inconfortable. Elle nous présente le miroir concave où nous rougissons de nous voir déformés, grimaçants » (Jankélévitch, p.195-196). A cause de cela, plusieurs distinguent l'ironie de l'humour ou du proprement comique par le caractère mordant. L'ironie a une visée stratégique qui a toujours une cible, en se distanciant des propos tenus.

En revanche, et pour résumer, comme on l'a vu pour tous les couples précédemment, l'ironie garde son ambiguïté et esquive la catégorisation, et ceci peut paraître curieusement prévisible, elle est les deux à la fois, sadique et commisérative. L'ironie se moque, mais grâce à son codage et son ambiguïté, elle permet de cacher la cible tout en la montrant, et libère, malgré tout, un sentiment compatissant à travers le plaisir sadique. Nous y reviendrons.

Types d'ironie

Schoentjes fait un panorama de l'ironie, établissant un tableau synoptique de quatre catégories de l'ironie, « caractérisées à travers une forme de discours, une finalité, une manière d'envisager le sens, et une figure » (Schoentjes, 2001, p.26) : En premier lieu il y a *l'ironie socratique*, qui a pour discours la dialectique, dont la finalité est de « chercher la vérité », dont le sens est cet « autre chose », et dont la figure est l'allégorie ; en deuxième lieu *l'ironie de situation* a pour discours le dramatique, sa finalité est de « montrer la vie », pour sens elle a le renversement et pour figure la péripétie. C'est donc une manière autre, renversée, de montrer le sens, l'essence même de la littérature, on peut dire, une péripétie de la réalité. En troisième lieu il y a *l'ironie verbale*, dont le discours est la rhétorique, dont la finalité est de convaincre, dont le sens est envisagé par le contraire et la figure est l'antiphrase. En quatrième lieu il y a *l'ironie romantique*, dont le discours est l'esthétique, dont la finalité est de « montrer l'art(ifice) », son sens est le paradoxe et sa figure la parabase. Nous avons déjà établi que la parabase était un procédé théâtral d'origine grecque, signalant une coupure dans le récit et donc une coupure de l'illusion. Elle est l'indice d'un auteur implicite qui parle

au lecteur (Schoentjes, 2001, p.26). Le deuxième et le quatrième type, en l'occurrence, l'ironie de situation et l'ironie romantique, seront surtout pertinents pour notre étude.

Hamon distingue deux « types » d'ironie :

une ironie paradigmatique d'une part, qui s'attaquera à toutes les hiérarchies et jouera sur les 'mondes renversés' (grand thème, on le sait, de la Renaissance), sur la permutation, la neutralisation ou le bouleversement généralisé (le carnaval) des places dans une échelle ou dans une hiérarchie (...), et une ironie syntagmatique d'autre part, qui s'attaquera à la logique des déroulements et des enchaînements, aux dysfonctionnements des implications argumentatives comme à ceux des chaînes de causalités (petites causes, grands effets, ou inversement 'montagnes qui accouchent des souris'), aux diverses formes de ratage et des mauvaises évaluations de moyens en fonction de fins (voir les échecs successifs de *Bouvard et Pécuchet* (...)) à tous les 'écarts' qui peuvent survenir entre des préparations et des 'chutes' » (Hamon, 1996, p.69-70)

Nous démontrerons que l'ironie huysmansienne est les deux, mais qu'elle est peut-être plus syntagmatique que paradigmatique.

Selon Jankélévitch l'extrême ironie c'est le *cynisme*. « Le cynisme est souvent un moralisme déçu et une extrême ironie (...) c'est le dilettantisme du paradoxe et du scandale » (Jankélévitch, 1964, p.15). Il poursuit :

Dans la conscience cynique se trouvent conjointes l'inconscience peu à peu réveillée de l'ironisé et la surconscience de l'ironiste : c'est une conscience inconscience ! Le cynisme est une conscience déchirée qui vit tragiquement, intensément, passionnément son propre scandale (Jankélévitch, 1964, p.119)

Nous reviendrons en notre quatrième partie à cette forme particulière d'ironie.

Aire de jeu

Qu'est-ce qui se prête à l'ironie ? Quel est l'espace le mieux adapté pour donner lieu au discours ironique ? Une certaine « aire de jeu » est propre à l'ironie, selon la formule de B. Allemann (Hamon, 1996, p.11). Ce sont des espaces doubles, transparents, ou multicouches, à plusieurs angles ou plans, comme au théâtre ou comme dans un roman. En photographie, Doisneau privilégie les fenêtres, les vitres, les passages, les lieux ambigus dedans-dehors. Selon lui, ces espaces, tout comme les

espaces de scène au théâtre, créent des trompe-l'œil, attirent l'attention sur diverses choses en même temps, un regard et une interprétation simultanée de deux couches.

Quand bien même les dictionnaires modernes retracent l'étymologie du mot « comique » au mot grec *kômos*, à la fête dionysienne et aux représentations théâtrales (Picoche, 1991), le *Grand dictionnaire universel du XIXème siècle*, la retrace au mot grec *kòme*, qui veut dire « village » (Larousse, 1982). Le comique serait donc ce qui vient du village. Nous pouvons y voir une extension de sens, donc, ce qui est connu, familier. Ceci avoisine la formule de Bergson : « Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain* » (Bergson, 1963, p.388). Bergson nous dit qu'on ne rit pas des animaux, et on ne rit pas d'un paysage, il faut que cela ait un lien avec l'humain, avec notre horizon d'expérience en tant qu'humains. Comme dans une photographie de Doisneau, il y a quelque chose en avant plan, mais le regard va chercher ailleurs un objet autre, peut-être incongru. C'est un « [r]egard faussement naïf (...) à la fois tendre et amusé, porté sur la réalité la plus quotidienne » (Hamon, 1996, p.7), souvent dans sa forme la plus banale, la plus prévisible, la plus ordinaire, de façon à ce que le comique « surgisse » alors avec éclat, par surprise.

Philippe Hamon mentionne la « scène de ménage » comme une de ces scènes proprement ironiques. Pourquoi ? Parce qu'en voyant la nullité quotidienne nous nous confortons tous ensemble dans une commune misère de notre existence ? Ou est-ce peut-être parce que nous avons l'impression d'être des spectateurs intrus d'une intimité ? Nous regardons les gens mener leur petite vie et nous avons l'impression d'être plus perspicaces qu'eux. Nous nous mettons dans une position du surmoi freudien qui rit des mésaventures de l'enfant.

Par conséquent, l'espace ironique est un espace où l'humain, sa personne et son monde, sont vus de manière oblique, ce qui donne lieu à des interprétations et de nouvelles manières de voir.

En revanche, tout ceci part quand même du principe que les données acquises, sur l'homme et sur le monde, soient des données partagées par l'ironiste et les observateurs de l'ironie. Qu'est-ce qui se passe lorsque le temps s'écoule, les circonstances changent et dès lors le système de valeurs ? Ce qui était ironique par le fait que c'était une manière oblique de se représenter le monde est peut-être ailleurs dans le temps et dans l'espace une manière directe de le voir ; ce qui était vice devient

vertu. L'ironie tient donc toujours à la spatio-temporalité et au système de valeurs plus ou moins partagé par l'entourage immédiat.

En effet, le texte ironique fonctionne à l'allusion au réel et à la référence aux réglementations (lois, étiquettes, systèmes de valeurs, etc.) qui le constituent. Or ces réglementations, par essence, varient assez rapidement. Etroitement embrayé sur les valeurs du moment, voire de l'actualité, le texte ironique risque donc de devenir incompréhensible dès qu'il est décontextualisé dans le temps (Hamon, 1996, p.39)

Lorsqu'on examine l'ironie, et notamment celle qui est ici notre objet, il faut tenir compte de ces facteurs de contextualité.

Moyens et procédés

Dominique Noguez parle de ce contexte, en déterminant les signifiants de l'humour, et dit qu'ils peuvent tenir au contexte, et à la nature « dans lesquels s'insère le texte humoristique » (Noguez, 1969, p.46) ; « à la situation 'historico-mondiale' dans laquelle a été écrit l'écrit ou proférée la parole humoristique » (*ibid*, p.46) ; et « à l'expressivité visuelle (...), sonore (...) ou verbale (...). Enfin, et principalement en littérature, à certaines 'figures' » qui sont des « traitements de la phrase ou des mots qui aboutissent finalement à une mise en question (pour ne pas dire une 'mise en boîte') du langage » (*ibid*, p.46).

Comme ces espaces doubles selon Hamon, l'ironie littéraire est « un montage scénographique à la fois mimétique et diégétique. La mimèse précède toujours la diégèse. On répète ce qu'on a peut-être vu ou entendu, comme dans un pastiche ou une parodie, en *montrant*. Ensuite vient l'emphase et *le dire* sur ce qu'on a montré.

Bergson énumère dans son livre, *Le Rire*, un certain nombre de situations et de procédés qui font rire : « *Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'évènements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents* »¹⁴ (Bergson, 1963, p.433) comme une syllepse idéologique. Ensuite dit-il, « *[e]st comique tout arrangement d'actes et d'évènements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la*

¹⁴ En italiques dans le texte.

sensation nette d'un agencement mécanique »¹⁵ (*ibid*, p.419). D'autres procédés font aussi rire selon lui: attirer l'attention sur le corps au lieu de la morale en cause (*ibid*, p.411) ; l'effet boule de neige (*ibid*, p.424) ; le comique de dégradation ; tromper les attentes ; changer des automatismes et des « moules » (Bergson, 1963, p.440), pour en citer les plus importants. Bergson présente deux termes de comparaisons : du grand en petit (ou du « solennel en trivial » (*ibid*, p.446) et du petit en grand. Le premier consiste à dégrader : « Le risible naît 'quand on nous présente une chose, auparavant respectée, comme médiocre et vile' » (*ibid*, p.446)¹⁶, réduisant sa respectabilité. Le deuxième terme, dit-il, est plus artificiel mais plus raffiné : c'est « [e]xprimer honnêtement une idée malhonnête, prendre une situation scabreuse, ou un métier bas, ou une conduite vile, et les décrire en termes de stricte *respectability*, cela est généralement comique » (*ibid*, p.447). « Parler des petites choses comme si elles étaient grandes, c'est, d'une manière générale, *exagérer*. L'exagération est comique quand elle est prolongée et surtout quand elle est systématique » (*ibid*, p.446). Cette forme a engendré le poème héroï-comique.

Freud énumère plusieurs des mêmes procédés que Bergson, dans son étude sur le mot d'esprit, disant que « [l]es moyens qui servent à rendre comique sont : le fait de mettre quelqu'un dans des situations comiques, l'imitation, le déguisement, le démasquage, la caricature, la parodie et le burlesque, etc. » (Freud, 1988, p.336).

Schoentjes compte parmi les indices de l'ironie les mimiques, les gestes, le ton, les ponctuations, les mots d'alerte, les répétitions, les juxtapositions, les simplifications, les écarts, et puis : la litote, l'hyperbole et l'oxymore – ce qui est intéressant pour cette étude : ce sont « des figures qui jouent toutes sur l'écart de sens » (Schoentjes, 2001, p.175) et sur la disproportion, la mesure, avec l'aide du quantitatif et du qualitatif.

Beaucoup de théoriciens considèrent l'hyperbole moins élégante que la litote. Jankélévitch la range, par exemple, parmi des procédés du gaspillage : « [l]'emphase, qui signifie peu en disant beaucoup, est le régime du gaspillage et de la plus grande dépense ; et la litote, qui signifie beaucoup en disant peu, est au contraire le régime de l'économie et de la plus grande densité spirituelle » (Jankélévitch, 1964, p.93).

¹⁵ En italiques dans le texte.

¹⁶ Bergson cite Alexandre Bain.

L'élégance de la litote provient du fait qu'elle économise les moyens et qu'elle n'est pas redondante, mais aussi du fait que cela entraîne forcément « le rejet du sentimentalisme » (Schoentjes, 2001, p.176).

En résumé, l'ironiste utilise toutefois les deux : « L'ironiste se livre donc à un exercice d'équilibre permanent entre la lourdeur et le sophistiqué, entre la grossièreté et l'hermétisme. Le parcours qu'il emprunte sera influencé non seulement par le but qu'il cherche à atteindre mais encore par les caractéristiques du public auquel il s'adresse » (Schoentjes, 2001, p.158).

Finalités

L'ironie, qui « nous délivre de nos terreurs ou nous prive de nos croyances » (Jankélévitch, 1964, p.11), est, nous le savons, un moyen d'attaque, mais c'est aussi un moyen de défense.

[L]'ironie nous dispense de prendre à tout bout de champ de grands airs tragiques. On ne peut pas aimer ou haïr sans cesse éperdument, se passionner pour n'importe quoi : l'ironie développe d'abord en nous une sorte de prudence égoïste qui nous immunise contre toute exaltation compromettante et contre les déchirements de l'extrémisme sentimental (...)
D'autre part, l'ironie nous donne le moyen de n'être jamais désenchantés, pour la bonne raison qu'elle se refuse à l'enchantement. (Jankélévitch, 1964, p.34)

Les écrits de Freud, le grand spécialiste en matière psychanalytique sur l'humour, sont parfaitement adaptables à notre acception de l'ironie, même si Freud lui-même a opposés les deux termes. Tout comme l'humour, l'ironie

peut être conçu[e] comme la plus haute de ces réalisations de défense. [Elle] dédaigne de soustraire à l'attention consciente le contenu de représentation attaché à l'affect pénible, comme le fait le refoulement, et surmonte ainsi l'automatisme de défense ; [elle] y parvient en trouvant les moyens de soustraire à la déliaison de déplaisir tenu prête l'énergie qu'elle possède et de transformer celle-ci en plaisir grâce à la décharge (Freud, 1988, p.407)

C'est-à-dire que nous rions parfois pour n'avoir pas à pleurer (Jankélévitch, 1964, p.9) et nous nous épargnons alors une dépense d'affects psychiques pénibles (Freud, 1988, p.400) qu'aurait été la pitié, la peine ou la peur, pour en mentionner quelques uns, et le transformons, par cette « bonne conscience ludique » (Jankélévitch, 1964, p.57) en

un sentiment qui peut aller d'une joie relative tragi-comique, déjà moins pénible qu'un sentiment entièrement tragique, jusqu'à la pure délectation.

Même si l'homme aime la tragédie et les sentiments puissants faisant appel à sa conscience et à sa morale, il a un penchant naturel pour l'agrément et le confort, préférant tenir à l'écart le pathos excessif. Car toute épargne psychique provoque du plaisir. Et comme par effet psychologique inverse, l'épargne du pathos et des lamentations, au profit d'une représentation plus comique de la situation, inspirera au final plus d'empathie et de respect pour la personne.

Rire ou sourire des mésaventures d'une personne évite donc de songer à la tristesse de son sort, évite de ressentir de la pitié, de la culpabilité, mais cela évite aussi de ressentir de la peine pour soi-même.

Quant à la finalité de l'ironie, c'est non seulement une préservation et une épargne psychique d'affects ou de sentiments. Par sa caractéristique de « discours épideictique », qui signifie discours de louange ou blâme (Hamon, 1996, p.30), l'ironie poursuit son projet de démolition et l'achève par une implicite intention de reconstruction. Elle met en scène essentiellement un questionnement de valeurs. Jankélévitch réitère l'importance de la finalité positive du discours ironique, (d'ailleurs le livre a pour sous-titre « la bonne conscience ») disant que le fait de railler et de se moquer d'autrui, de normes, de mœurs et des valeurs, atteste que l'ironiste a des valeurs, qu'il les chérit, et qu'il regrette tout en espérant, nostalgiquement, l'arrivée d'un monde meilleur : « L'ironiste le sait, qui badine sur les valeurs, parce qu'il croit aux valeurs » (Jankélévitch, 1964, p.179).

L'ironie est toujours un discours de valeurs, idéaliste et nostalgique, qui met en scène non seulement des valeurs parfaitement antithétiques et opposées, mais aussi obliques, parallèles ou bifurquées. Le carrefour des sens et des valeurs provoque inévitablement un choc. Mais, « [i]ci, comme ailleurs, a nature a utilisé le mal en vue du bien » (Bergson, 1963, p.482).

L'ironiste, l'ironisé et l'observateur de l'ironie

De manière générale, le comique obéit à des lois contextuelles et subjectives, impliquant différentes conditions et relations. Dans un premier temps l'objet, ou la cible, de l'ironie, que nous appelons *l'ironisé*, est bien sûr une des conditions nécessaires pour susciter le rire ou le sourire. On ne rit pas d'un rien. Mais l'objet en soi

n'est pas risible ne serait-ce que pour l'*ironiste*, qui le présente comme tel, et pour l'*observateur de l'ironie*, qui l'interprète comme tel. *Grosso modo*, il n'y a pas de comique objectif. Baudelaire a dit que c'est « dans le rieur, dans le spectateur, que gît le comique » (Baudelaire, 1999, p.955). Les rieurs sont donc les noyaux fondamentaux dans toute étude du comique. Par exemple, il faut que le rieur soit disposé à rire, qu'il s'y attende et qu'il ait des facultés à saisir le caractère cocasse d'une remarque, d'une situation ou d'une chose. (Freud, 1988, p.384). Ceci rejoint donc à peu près l'idée jankélévitchienne d'une conscience, d'un esprit, capable de produire et de saisir l'ironie. Ensuite, la relation que les rieurs entretiennent avec l'objet est primordiale. Par exemple, nous ne ririons pas d'une histoire drôle racontée à proximité de nous, si elle ne nous était pas destinée, et nous la jugerions sans doute sévèrement.

Dominique Noguez parle des prémisses pour la relation d'humour entre humorisant et humorisé. Elles tiennent d'abord à « *la personnalité de l' 'humorisant'* », son intelligence, son aptitude à coder le langage ; ensuite à « *la personnalité de l' 'humorisé'* » et sa perception et son aptitude à décoder le langage ; puis en dernier lieu aux « *conditions de leur relation* », ce qui comprend le contexte de l'émission du discours, l'humeur et la situation des deux personnes, les attentes que surtout l'humorisé peut avoir, et l'élément de complicité, car « on ne rit ni même ne sourit (...) de quelqu'un qu'on méprise » (Noguez, 1969, p.43-44). Quand bien même Noguez étudie l'*humour*, l'on pourrait aisément calquer la relation entre l'ironiste et l'observateur de l'ironie sur ses propos.

Ainsi y a-t-il connivence et communautarisme des rieurs : « Si franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires » (Bergson, 1963, p.390). Hamon se demande si, « '[p]ragmatiquement' parlant, toute communication ironique sollicite-t-elle le lecteur comme un complice partageant quelque chose – et notamment un système de valeurs – avec l'émetteur de cette communication ainsi montée ? » (Hamon, 1996, p.12) Idéalement, oui, pour saisir l'ironie ou pour jouir pleinement de l'effet comique de l'ironie, pour sentir le communautarisme et la complicité avec l'ironiste, il est préférable de partager le même système de valeurs.

Dans le cas de l'ironie *littéraire*, les choses se compliquent. Il faut donc à la fois prendre en compte les actants et leur relation, le contexte intra- et extradiégétique, ainsi que la relation entre le récit et son destinataire, le lecteur. Les observateurs de l'ironie,

ou les *complices* de l'ironie, selon Philippe Hamon, ne sont pas discernables, on ne devine pas qui ils sont, car ils sont trop nombreux et trop hétérogènes. Il est peu probable qu'ils partagent le même univers référentiel et même système de valeurs comme le pourraient des observateurs d'un petit groupe fermé entendant un bon mot ironique. L'auteur est bien sûr conscient de cette hétérogénéité du lectorat. Ceci dit, la tendance communautaire de vouloir faire partie de l'élite fait que le problème se résout tout seul : le premier groupe de gens est celui qui partage les valeurs de l'auteur implicite (le chef de l'élite), et ils seront complices automatiquement ; ensuite le deuxième groupe est composé de personnes qui ne partagent pas ses valeurs initialement mais qui s'y identifieront quand même, ne serait-ce que passagèrement, car ils *constatent* l'existence de l'ironie sans être d'accord toutefois avec son système référentiel. Ils ne veulent surtout pas s'assimiler au troisième et dernier groupe de gens, qui est composé de ceux qui partagent en rien ces valeurs et ignorent peut-être même qu'il y a discours de valeurs, c'est-à-dire, les sots.

Le sot, c'est l'adversaire, qui peut être la cible ou le naïf (Hamon, 1996, p.124), qui n'est pas cible mais qui ne (sou)rit pas, qui ne comprend pas, et qui par conséquent est exclu. Il est comme cette figure de l'étranger, qui

doit être ridiculisé, pour pouvoir être maintenu à l'écart du territoire communautaire et pour que continuent à être affirmées une frontière, des distinctions, et des différences. L'ironie a donc une fonction quasi proxémique ou éthologique, tactique et stratégique, et ne fonctionne que sur une topographie à maintenir, à contester, ou à redistribuer, topographie qui recouvre toujours une axiologie, c'est-à-dire des systèmes de valeurs, c'est-à-dire des idéologies (Hamon, 1996, p.114-115)

Comme Huysmans le voulait avec son *A Rebours*, l'ironie doit ne pas être comprise par tout le monde. Pour être véritablement amusante, elle requiert une certaine observation et compréhension, mais mieux vaut que tous ne la comprennent pas. C'est un jeu communautaire exclusif, souvent social, oral, où on dit un bon mot ironique et celui qui ne le comprend pas est un sot, et on rit davantage à ses dépens. Le lecteur ou observateur de l'ironie jouit de l'idée qu'il se fait d'autres lecteurs/observateurs qui ont dû passer à côté de l'ironie, et y lire du solennel, du sérieux. Huysmans voulait qu'il soit « cadencé aux sots » (Meunier, 1885, page internet). L'ironie se veut donc une pratique intelligente.

Il ne faut pas oublier, et ceci est pertinent pour l'étude de Huysmans, souvent perçu comme misanthrope et plein de mauvaise volonté, que le rire implique toujours de rire aux dépens de l'autre. En riant de l'autre, on se pose à cet instant comme supérieur à lui. Baudelaire range le rire parmi les « signes sataniques de l'homme » (Baudelaire, 1999, p.939). « Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité » (*ibid*, p.941). On pose sa supériorité par rapport à l'autre et profite d'un rien pour rire de lui. Par exemple si l'autre trébuche et tombe dans la rue, on va rire : « Il est certain que si l'on veut creuser cette situation, on trouvera au fond de la pensée du rieur un certain orgueil inconscient. C'est là le point de départ : *moi*, je ne tombe pas ; *moi*, je marche droit » (*ibid*, p.940). En voyant dépeint l'autre sous un jour défavorable, l'observateur jouit sadiquement, en espérant n'être pas la prochaine cible, évidemment.

Mais parfois l'ironiste est aussi l'ironisé, lorsqu'il rit de lui-même. L'auto-dérision est un procédé par excellence ironique, et c'est une situation très compliquée. Il n'est guère possible de se sentir pleinement supérieur à soi-même (ne serait-ce que si on se moquait d'un moi antérieur, comme on se moque d'une sottise enfantine), car on reste avant tout le même. L'auto-ironie, littéraire en particulier, est alors une rhétorique complexe, pouvant être interprétée en trois mouvements. Par le premier mouvement l'observateur, quelque peu futé, de l'auto-dérision, constate que l'ironiste déprécie l'autre, tout en étant cet autre, et ceci suscite un (sou)rire de contradiction. Le deuxième mouvement est la conscience prise de cette constatation, et ceci suscite un (sou)rire fraternel, d'allègement de tension, car comme le dit Schoentjes : « [a]ujourd'hui encore, nous apprécions plus volontiers l'ironie chez quelqu'un qui ne la dirige pas de façon systématique contre les autres mais se l'applique à l'occasion lui-même » (Schoentjes, 2001, p.186). Ensuite, en troisième mouvement il y a l'interprétation approfondie et déroutante de l'auto-dérision, où l'observateur se demande si le propos de l'ironiste est bien au premier degré ou s'il pourrait être son antiphrase, c'est-à-dire, en feignant de se moquer de soi-même, se moque-t-il peut-être de lui, l'observateur, ou d'autre chose encore ? En effet, l'auto-dérision est foncièrement ironique et énigmatique, et nous verrons bien avec Huysmans à quel point ce troisième mouvement est véridique, à quel point son auto-dérision et cynisme témoignent d'un amour-propre et d'une valorisation de cela même qu'il feint condamner, dans le seul but cynique de s'armer devant d'éventuelles réprobations.

Synthèse du comique et de l'ironie

Après toutes ces propositions il ne faut pas trop se perdre dans les méandres taxinomiques, et garder en tête notre projet initial, car malgré l'incertitude hiérarchique des termes « comique » et de « ironie », nous parviendrons néanmoins à repérer des exemples de ceux-ci dans le roman de Huysmans.

Si on essaie d'adapter la bipartition typologique de Philippe Hamon (syntagmatique/paradigmatique) à notre étude, on pourrait dire à la rigueur que notre partie sur l'atténuation appartient au type paradigmatique, par la raison du renversement des hiérarchies, le rapetissement de « grandes figures », tels que le bourgeois, la « neutralisation » de choses qui habituellement ont de l'impact, mais ceci n'est pas extrêmement pertinent. En revanche le type syntagmatique est beaucoup plus en rapport avec notre étude, rien que les mots « petites causes, grands effets » (très chers à Bonnet, spécialiste en comique huysmansien) et « ratage » nous indiquent qu'il en est ainsi.

Par rapport à la typologie de Schoentjes, et on peut dire que Huysmans hérite de cette façon de faire de l'*ironie romantique* allemande, qui montre le procédé artificiel de l'ironie, qui met en scène le réel. Ensuite on pourrait aussi appeler l'ironie huysmansienne une *ironie de situation*, puisqu'elle a pour but de « montrer la vie », renverser, montrer la réalité. A mon sens les deux ne se contredisent pas, elle s'allient et réunissent la manifestation de la réalité, et celle de l'artifice, où l'on montre comment on achève l'impression et l'effet du réel.

Dans une étude de l'ironie huysmansienne nous pourrions aisément relever la lexicologie de l'auteur, qui constitue une part très importante de son style. On y observe un agencement de mots et de phrases excentrique et cocasse, mais, comme le dit Philippe Hamon, dans son étude de l'ironie, il faut se garder de faire un « échantillonnage de phrases ironiques » juxtaposées (Hamon, 1996, p.5), car l' « ironie littéraire, au sens exigeant de ce terme, ne peut jamais se limiter à l'ironie de phrases particulières » (Hamon, 1996, p.5)¹⁷.

L'ironie huysmansienne, telle que nous l'étudions ici, apparaît à travers la représentation globale d'une réalité, disproportionnée et ambivalente, communiquée par un narrateur biaisé dont le rôle rhétorique ressemble à celui de la *parabase*. Les voix

¹⁷ Hamon cite ici Béda Allemann dans un article de la revue *Poétique* (n.36, 1978).

intradiégétiques des personnages et la conduite de l'action sont en quelque sorte rompues, symboliquement, par l'intermédiaire de la voix extradiegétique, ironique, de l'auteur, donnant lieu à un questionnement et invitant à la réflexion sur le récit et sur ce qu'il dit.

LE COMIQUE DE L'ATTÉNUATION

L'art de l'atténuation peut être rapproché d'un tableau impressionniste, courant artistique contemporain à Huysmans, qui dans l'imaginaire et l'esthétique de l'époque a beaucoup influé sur la vision que les gens et surtout les artistes avaient des choses et de leur représentation. Naît avec l'Impressionnisme la conception d'un monde qui est flou, signalé par sa silhouette, par son ombre chinoise, qui donne une impression et inspire une émotion et une curiosité. Le tableau ou l'esquisse que *peint* Huysmans, qui d'ailleurs était fils de peintre et auto-proclamé « peintre de la Hollande » (Meunier, 1885)¹⁸, garde parfois cet effet nébuleux, limité à un minimum de traits distinctifs, de là elliptique et mystérieux.

Lorsque Huysmans peint un portrait par atténuation, d'une personne ou d'une scène, il fait signifier le tout par une partie, par les contours, par les frontières. Portrait limité alors à cette partie, mais en même temps le caractère « connu » des phénomènes décrits, la partie, les contours, implique que le tout soit reconnu. Personne n'aurait par exemple besoin de colorer le paysage pour révéler qu'un dessin en hexagone représentait la France.

De nombreuses fois, Huysmans procède par formulations de vérité gnominique, universelle, comme si l'on pouvait tout de suite décerner de quoi il s'agissait. C'est là qu'intervient l'effet comique : En premier lieu, en lisant, le lecteur adopte une complicité qui est à la fois fondée sur une même expérience humaine mais aussi sur une expérience feinte, car il daigne connaître tous les types dès le premier indice minime. Certainement beaucoup de références de Huysmans sont reconnaissables, en effet un des éléments de son comique consiste à retrouver le connu. Mais il ne faut pas oublier qu'une certaine jouissance est également tirée de cette fausse connaissance et compréhension de vérités générales.

Empruntons encore un terme aux arts plastiques, et rapprochons cette manière d'écrire à l'art du *croquis* et de la *caricature*. Nous allons voir ci-dessous les différences entre ces deux formes d'art, les deux pouvant employer la figure de la *synecdoque*, cette figure métonymique de la partie pour le tout, qui minimise, qui fragmente, et par là peut évoquer le soupçon de raillerie misanthrope ou comme ici, plus ciblée, misogyne. Ceci

¹⁸ Meunier in *Les hommes d'aujourd'hui*, (voir bibliographie des sites internet)

va pour les personnages atténués; en revanche les scènes et les situations atténuées que nous allons relever utiliseront davantage la figure de la *litote*, qui dit le moins pour dire le plus, qui dédramatise et qui désacralise.

Les personnages - le croquis et la caricature

Comparaisons et rapprochements

Quant aux deux formes, *croquis* et *caricature*, elles ont en commun un certain nombre d'éléments et s'entrelacent et se contredisent, ce qui crée toute l'ambiguïté de leur distinction. Mais de manière générale, elles « esquissent » et indiquent la personne, ses traits, ses caractéristiques, sans creuser et faire valoir sa psychologie profonde, ses raisons d'être. Ce sont avant tout des signifiants superficiels et incomplets, derrière lesquels se faufilent des significations cachées, conçues souvent par l'auteur et non saisies et comprises par le lecteur/spectateur, si on parle de manière générale, car comme nous le savons, ces deux termes s'apparentent avant tout aux arts plastiques.

Là où elles divergent c'est en effet au point de vue intentionnel, rhétorique. Le croquis dans les arts du dessin est la forme que prend la première idée de l'artiste, une réalisation rapidement tracée de cette vision dont il veut se souvenir plus tard, et qu'il compte peut-être approfondir. Le croquis littéraire garde la même spontanéité d'exécution fugitive et la même qualité sommaire de l'objet, sans polir ni parfaire le portrait (Larousse, 1982).

Dans les deux cas, en croquis dessiné ou littéraire, l'artiste peut faire un choix esthétique de n'y jamais retoucher et le garder tel quel, comme une coquille vide, belle dans sa simplicité apparente, et soit ouverte à l'interprétation ou autosuffisante par reconnaissance du *type* que le croquis représente.

En revanche, l'exécution de la caricature est plus réfléchie : l'auteur ne choisit pas un objet aléatoire, ne dessine pas rapidement une idée fugitive qui se trouve sous ses yeux, mais reproduit avec une intention satirique, le portrait d'une personne. En dessin, c'est une reproduction chargée de satire, souvent grotesque (Larousse, 1982). Donc l'intention de la caricature est plus parodique, elle s'attaque à l'objet pour le railler, le venger, et le ridiculiser. L'objet peut être une personne ou même un corps social. Tout de même la caricature est semblable au croquis, car elle grossit et exagère certains traits, met en relief un certain nombre d'éléments. La caricature emploie très souvent un *type*,

un *stéréotype* connu, comme le bourgeois, l'ouvrier, la femme ou l'enfant, pour en citer quelques uns.

Tous ne seraient peut-être pas d'accord pour qualifier certaines descriptions huysmansiennes de personnages et de scènes d'*atténuées* et y verraient plutôt de l'*hyperbolisation*. Gilles Bonnet dit par exemple que contrairement à la litote ou à la synecdoque, l'« hyperbole apparaît comme le procédé stylistique majeur de la caricature, qu'elle soit graphique ou littéraire » (Bonnet, 2003, p.32). Bien que j'adhère à l'idée d'une exagération d'un trait aux dépens des autres, concrètement, comme dans la caricature graphique, d'agrandir le nez, par exemple, ou symboliquement, agrandir un vice jusqu'à ce qu'on ne voie que lui, je vois aussi dans la caricature une certaine déflation du tout au profit d'une partie. Une personne caricaturée ou esquissée comme un croquis demeure toujours un peu sur la surface, indicible, tracé, mais pas en profondeur. C'est pour cela que je choisis de classer certaines caricatures et tous les croquis parmi les procédés propres à l'atténuation. Son comique vient plutôt d'un sentiment ironique et ambigu qu'a le lecteur, qui est à la fois amusé et effarouché de voir ainsi fragmenté et minimisé l'objet en question.

Le croquis synecdochique huysmansien

Un des avantages de Huysmans, dit J. Borie,

c'est de nous permettre de jouir des fruits de l'attention que Huysmans porte à ses comparses : concierges, femmes de ménage, commis de magasin, cochers de fiacre, garçons de café et de restaurant, prostituées, dentistes, coiffeurs. Des gens dont on peut capturer l'expressivité savoureuse, mais avec qui on ne peut guère entrer en contact que de manière protocolaire, convenue. Des croquis, non des personnages (Borie, 1991, p.62)

En effet, H.Trudgian le considère comme un peintre et dit que ses illustrations

ne dépassent jamais l'état d'esquisse. Elles ne font jamais corps avec la trame du récit. Elles marquent les moments où l'homme de lettres en Huysmans passe la plume au peintre qui est en lui. (...) Ces pochades, où figurent des types populaires, sont complètement exemptes d'émotion ou de considérations doctrinales (Trudgian, 1934, p.131)

Peut-être plus spontané et moins satirique que la caricature, le croquis huysmansien et ses objets ne sont pas parfaitement aléatoires, car un certain choix

s'opère, et il sous-entend une signification. En effet, le flou des personnes sans visage véritable et souvent sans nom, insinue l'inutilité de leur donner un nom, car ils font partie du grand ensemble qu'est l'humanité, et par conséquent, le trait d'une personne fait loi universelle et catégorique du *caractère* humain.

En effet, sous la plume de Huysmans les croquis s'allient à l'emploi de la synecdoque stylistique. La synecdoque, en tant que figure de style, n'est pas forcément un procédé comique, mais chez Huysmans, elle en est un constituant majeur.

Le croquis d'une scène parisienne va croquer en quelques traits/lignes une scène connue et typique, représentative et emblématique. De même, les croquis des personnages de Huysmans vont focaliser sur des lieux communs, des gens d'une certaine profession, comme le boulanger, l'ouvrier, le coiffeur, et esquisseront d'eux un profil creux qui se remplit avec l'aide de l'imaginaire et de l'expérience du récepteur, du lecteur, qui a une connaissance de ces « types ». Le croquis prétend donc une presque parfaite relation signifiant-signifié, une transparence incontestable par sa prétendu universalité : une personne qui porte la baguette sous le bras gauche est une personne appartenant à une certaine catégorie, rapprochée à d'autres personnes qui portent la baguette de la même façon.

Une réduction généralisante d'une personne, comme appartenant à une classe, à un type, selon un seul trait ou selon une action, n'échoue pas à produire un effet comique. Le rire naît donc de l'entrelacs de la simplicité et le flou du croquis, de la suffisance et l'exactitude quand même de discerner la silhouette, les traits et l'attitude de la personne décrite, et donc de l'universalité et la prévisibilité des gens.

Sous la plume de Huysmans, et c'est un trait de son époque, le mot « race » signifie plus ou moins la « classe », le type social. Sans songer au sens que le mot a de nos jours, le mot « race » paraît toutefois plus chargé de satire et de mépris que le mot « classe » : « M. Désableau appartenait à cette race des gens qui proposent aussitôt les remèdes les plus divers aux personnes malades » (*EM*, p.437), alors que selon le narrateur, André appartenait à une autre : « Il était bourgeoisement vêtu sans négligence et sans pose, appartenait à cette race de gens qui ne se crottent jamais et dont les habits même râpés semblent toujours neufs » (*EM*, p.356). On voit ici qu'il y a une volonté d'aliénation, de creuser des chiasmes entre gens.

Alors que plus tard nous parlerons de la caricature du bourgeois plutôt que de son croquis, nous incluons volontiers ces quelques symboles de taxinomie de « race » et de classe, car les exemples sont abondants :

Ils avaient toujours convoité un fils, ils eussent voulu fonder une génération d'employés, imiter ces familles dont tous les rejetons se succèdent interminablement sur la même chaise, vivent et meurent dans une misère crasse, sans même avoir tenté de gagner le large (*EM*, p.330)

La « race » du bourgeois est symbolisée par une chaise sur laquelle les membres de la famille sont assis, où ils (de)meurent. Ici c'est une métaphore misanthrope qui illustre parfaitement la haine à l'égard du bourgeois.

Comme Désableau appartient à la bourgeoisie, Blanche appartient à « un genre de femmes », reconnaissable à son « caractère distinctif » :

André s'arrêta enfin à cette supposition que Blanche appartenait à une arme spéciale, qu'elle faisait probablement partie de ce régiment de filles dont la tâche, lucrative et morale, consiste à dérider les gens mariés et à les renvoyer plus assoupis dans leurs familles. A certains indices, il croyait bien avoir reconnu le caractère distinctif de ce genre de femmes : un bon enfant, un gracieux libertin, destinés à ressortir sur l'aigre et fastidieuse popote du ménage et, avec cela, une certaine tenue, un simili comme il faut, utiles pour ne pas rendre trop brusque la transition entre la femme légitime et la baladeuse (*EM*, p.386)

La manière dont Huysmans esquisse et représente le type ou la classe par un simple objet, entraîne l'idée d'une formule logique, d'une vérité gnomique, une universalité, comme un lieu commun connu par tous. Ceci s'avère parfois être vrai, et là nous sommes face à cette forme de comique dont parle Freud, qui fait appel à notre mémoire : « retrouver le connu » (Freud, 1988, p.231).

Réduire les gens à une classe et les décrire par une seule petite chose équivaut à dire que cette chose caractérise la classe, est qu'elle est par conséquent un noyau fondateur de l'identité de cette classe.

Le croquis de ces universaux est en quelque sorte le *comique du caractère* selon Bergson. Il part du principe qu'un homme qui souffre un sentiment de mélancolie est un mélancolique, que le signe qu'il va énoncer avec un certain flou, une petite impression, suffit pour que le lecteur distingue tout de suite qu'il s'agit du profil d'un mélancolique. Ainsi procède Huysmans pour à peu près tous les sentiments.

Il y a des constructions qui rendent comique ces phrases illustrant le caractère, et elles sont surtout composées de complétives restrictives par « que » ou « qui », ce qui sous-entend que « ces gens qui » font quelque chose, font surtout ce quelque chose : « Avec l'égoïsme des gens qui souffrent, André pensait, en effet, que le peintre se désintéressait trop des douleurs d'autrui » (*EM*, p.308). Ceci sous-entend que les malades sont avant tout égoïstes : « Il se mettait devant son bureau, voyait la scène qu'il voulait décrire, saisissait la plume et il demeurait là, inerte, comme ces gens qui, après avoir longtemps espéré le dîner, ne peuvent plus avaler une bouchée dès qu'ils sont à table » (*EM*, p.351). Ceci sous-entend qu'il y a une loi universelle qui veut que les gens qui attendent longtemps avant de manger n'ont plus faim arrivés enfin à table, et c'est avant tout ceci qui les caractérise. Voici deux autres exemples :

Ces soirs-là, il finissait par se traîner jusque chez lui, avec cette sorte d'hébétude des gens qui, après avoir pleuré pendant des heures, s'engourdissent dans une torpeur presque douce (*EM*, p.371) ;

une honte rapide de son émotion, de son trouble, prit André, une honte d'homme un peu ivre qui, voulant cacher son état aux autres, tâcherait de ne pas parler, de se montrer calme (*EM*, p.465)

Nous voyons bien ci-dessus le systématisme dans la construction du croquis caractériel huysmansien.

A ceci s'ajoute l'emploi d'adjectifs catégoriques, comme « tous » et « toujours », ce qui donne encore une note de généralisation implacable : « comme tous les gens qui ont des maîtresses leur découvrent immédiatement un tas de qualités qu'elles n'ont pas » (*EM*, p.452) ; « Désarmé, comme tous les malheureux qui ont longtemps vécu seuls, par le moindre simulacre d'affection et de petits soins » (*EM*, p.335).

Parfois il y a une prétendue vigilance, le « tout » est remplacé par une « plupart » :

Comme la plupart des célibataires, il ne jugeait point d'ailleurs que les misères conjugales des autres méritassent une pitié bien longue (*EM*, p.308) ;

un ouvrier passa, le paletot jeté sur la blouse, l'épaule gauche plus haute que l'épaule droite, par suite de l'habitude qu'ont la plupart des gens du peuple de porter toujours leurs outils et leur pain sous le même bras (*EM*, p.304)

Cependant, parfois le terme « le ou la plupart » est ensuite contredit par une autre expression universalisante, comme l'expression « l'éternel féminin » :

Elle était d'ailleurs comme la plupart des jeunes filles qui ont perdu leur mère de bonne heure, très mal élevée. Elle voyait dans son père un banquier dont la caisse devait fournir à tous ses besoins et à tous ses caprices. Et là, l'éternel féminin se retrouvait ; toute la femme était là (*EM*, p.333)

Ces vérités universelles apparaissent comme des « formules apparemment objectives et indiscutables » (Nowicka, 1984, p.52), émises avec un solennel incontestable. C'est ce que Nowicka appelle une « fausse objectivisation du langage » (*ibid*, p.52), caractéristique de l'ironie huysmansienne. Dans *En ménage* il y a un très bon exemple de cette formulation de pseudo-vérités ou de « pseudo-définitions (...) Ainsi le mariage est 'une caisse d'épargne où l'on se place des soins pour ses vieux jours » (*ibid*, p.53), ou encore « il justifiait, une fois de plus, cette irrécusable vérité que si stupide et si bouchée qu'elle puisse être, une femme roulera toujours l'homme le plus intelligent et le plus fin » (*EM*, p.335).

Il y a une autre construction qui fait formule incontestable, c'est l'expression « il n'y a rien de tel », qui sous-entend l'exclamation « il n'y a rien de mieux » et qui est donc très souvent ironique et antiphrastique :

il n'y a rien de tel que d'aller avec une nouvelle personne pour regretter aussitôt celle avec qui l'on ne va plus! (*EM*, p.462) ;

[i]l n'y a rien de tel que d'habiter constamment dans une rue pour ne la pas connaître; elle vous rend à la longue presbyte (*EM*, p.388).

Ces formulations pseudo-définitoires qui ressemblent à des dictons ou à des maximes, J.Nowicka, dans une étude sur l'ironie huysmansienne, les classe sous les procédés ironiques de la parodie (Nowicka, 1984, p.52), car on parodie une manière connue de dire, une structure typique qui sous-entend presque toujours une loi humaine et caractéristique indiscutable. Chez Huysmans, ce sont des maximes à rebours, des aphorismes. Le croquis du caractère utilise le procédé bergsonien de briser des automatismes et des moules préconçus dans le langage et l'univers référentiel sur les gens (Bergson, 1963, p.440) et d'aller à rebours d'une croyance commune en des lois, des significations et des valeurs : « Je respecte toutes les convictions, même quand elles

sont sincères, affirma André » (*EM*, p.423). Dans cet aphorisme très wildien, Huysmans change et déprécie l'acception du mot « conviction », suggère qu'elle n'a pas pour attribut le « sincère » et que si les deux se rencontrent, c'est par pur hasard.

Nowicka lie cette prétendue vérité gnominique directement à l'ironie : « Une autre manière de rendre le langage, en apparence au moins, plus objectif, consiste en emploi spécifique des démonstratifs, comme si la chose décrite était parfaitement connue et qu'il faille tout juste la rappeler au lecteur. Inutile de s'interroger sur la véracité des formules avancées ; elles prétendent représenter le vrai, et c'est précisément en cela que consiste le caractère ironique » (Johanna Nowicka, 1984, p.53).

La classification de gens selon un trait qu'ils peuvent avoir en commun, est d'un point de vue de sémantique logique, si l'on peut dire, « vraie ». Ce n'est pas un mensonge de la part d'un narrateur de signifier le tout d'une personne ou d'une scène par une partie, car cette partie fait vraisemblablement partie de l'ensemble.

Cependant, on peut arguer qu'il y a une importante lacune et omission de toutes les autres parties du tout, de toutes les autres dimensions de la personne ou de la scène, et que la généralisation de l'universalité de la relation entre signifiant et signifié est faussée. C'est dans ces lacunes, ces impressions, si on veut se rappeler l'analogie avec l'Impressionnisme, que réside entre autre le comique du croquis. Le fait qu'il y ait des lacunes volontaires, de la déflation d'un tout au profit d'une partie, donne lieu à l'apparition d'interprétations et de spéculations. On constate que le croquis synecdochique huysmansien est ironique parce qu'il y a rapprochement catégorique des uns et des autres seulement parce qu'ils partagent un point minime, qui vient à les classer dans une même « race » ou classe. C'est un procédé d'une flagrante fragmentation et approximation, parfaitement arbitraire et très peu scientifique : une vision extrêmement oblique et faussée. C'est là, en effet, que paraît l'illogique, et à partir de ce moment-là, le comique ironique intervient.

Pour résumer, l'idée qu'une parole, un comportement, un vêtement ou une habitude puisse déterminer l'appartenance d'une personne à une classe précise, est bien sûr extrêmement dérisoire, car subjective. Le comique dérive ensuite du caractère insolent, presque « raciste », imprégné de préjugés et de distanciation supérieuriste de l'auteur et du lecteur, car comme nous le savons, nous sommes complices avec lui. Comme nous l'avons déterminé dans notre première partie, l'ironie repose sur la relation entre l'ironiste, l'ironisé et l'observateur de l'ironie.

Bonnet insiste sur l' « effet de réel » et la connivence :

La société se répartit en classes hermétiques, qu'un détail suffit à caractériser. L'effet de réel (...) constitue alors la clé de voûte du croquis huysmansien. (...) L'effet de réel joue bien sur les deux tableaux du monde et de sa représentation linguistique, permettant au croquis réaliste d'accéder à une lisibilité optimale qui le transforme en un simple lieu de connivence, de 'communion phatique' et non de communication d'information inédite (Bonnet, 2003, p.63)

Car, en effet, le détail qui suffit pour décrire le tout témoigne d'une foi en le lecteur ou celui qui apprécie le croquis, partant du principe que l'autre va reconnaître le type et comprendre sa signification. Cette réduction est aussi un rejet de la profondeur de l'objet, comme ayant ce seul signifiant et donc signifié, une simplification et un amalgame qui lui ôtent son originalité. C'est bien sûr une posture très condescendante de tisser ce genre de toile à propos de quelqu'un. Le comique intervient, en revanche, grâce au caractère non-sensé et oxymorique du croquis, lorsque le lecteur constate qu'on lui présente un objet comme allant de soi, universellement connu et ne nécessitant aucune explication, tandis que cet objet lui est soit inconnu, soit perçu tout à fait de manière différente et même contraire.

Pour revenir au pacte de l'auteur avec le lecteur, rappelons-nous, de manière générale, que l'identité passe toujours par l'altérité. La fameuse citation de Talleyrand '*quand je me contemple, je m'inquiète, quand je me compare, je me rassure*' illustre merveilleusement l'idée. Nous allons creuser plus cette idée de supériorité plus tard, mais il faut le mentionner brièvement en rapport avec la synecdoque. Huysmans implicite si ce n'est Huysmans même, explicite, et ses trois porte-parole dans le roman, le narrateur, André et Cyprien, se définit par rapport à ce qu'il n'est pas, ce que sont les autres. André et Cyprien sont pleins d'auto-dérision et de pitié pour eux-mêmes, mais comparés aux autres, ils se considèrent tout de même supérieurs, plus intelligents surtout. Lorsque narrateur et personnages décrivent les autres de manière superficielle et synecdochique, ils les rabaisent et se placent en position supérieure. Ainsi les autres, ils sont tous pareils, signifiés par un trait minime.

Le lecteur, lui aussi, se met en position de supériorité, rit des autres et du caractère railleur et condescendant d'une telle réduction. Ce rire est presque sadique. Il jouit de voir ainsi fragmenté et disjoint une autre personne.

La caricature satirique

Le bourgeois

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent sur la synecdoque, Huysmans a une manière de signifier le tout en signalant une partie. Cette *forme creuse* (Bonnet, 2003) aboutit dans certains cas à un lieu commun, à un stéréotype. Dans le cas du bourgeois, il suffit de très peu pour que les gens le reconnaissent. C'est un type déjà préexistant.

Le bourgeois, dans la littérature de la fin du XIX^{ème} siècle est toujours l'Autre, dont il faut se distancier. On l'observe, comme par la fenêtre (cet espace d'ironie d'après Hamon), mener sa vie. J.Borie rejoint Hamon sur l'idée de la fenêtre d'André et la proximité avec l'Autre, affirmant : « André, dans *En ménage*, a comme horizon social Désableau, l'oncle de sa femme qui lui tenait lieu de père, employé à la retraite, et les deux fonctionnaires de ministère qu'il surveille avec fascination de sa fenêtre » (Borie, 1991, p.83). L'ironie naît du décalage entre espaces concrets restreints qui les séparent et espaces idéologiques métaphoriques très larges.

L'Autre, rappelons-nous, dans le propos ironique, est toujours l'adversaire, c'est la figure de l'étranger. Il est tenu à l'écart soit pour servir de cible du propos tenu (l'ironisé) soit pour être trop naïf pour comprendre le propos, n'étant alors pas inclus dans la connivence ironique. Le bourgeois incarne donc cet Autre, différent de *soi*, du *moi* typiquement huysmansien qu'incarnent André et Cyprien.

Un rien suffit pour railler les Désableau, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent : « M. Désableau appartenait à cette race de gens qui proposent aussitôt les remèdes les plus divers aux personnes malades » (*EM*, p.437). Le lecteur sent qu'il est la cible pour plus que cette seule action innocente. En effet, tout ce que les Désableau disent et font, leurs goûts, leur décor, leur apparence, est peint avec une touche de raillerie fébrile, cachant un mépris profond : « Sa femme était replète, montrait des blancheurs de viande échaudée et de grands yeux vides. Elle avait un vaste menton tombant sur un plus petit, des pincées de poils gris, rebelles aux épilatoires, le long des lèvres » (*EM*, p.330).

Mais en creusant plus on trouve que les Désableau font l'objet de satire acharnée, caricaturés par deux signifiants majeurs : *l'argent* et *la bêtise*, et par le biais de ces deux signifiants réunis, symbolisent une *obstruction* pour le célibataire huysmansien, à la fois obstruction à ses affaires d'amour et d'art. Nous discuterons dans

cette partie l'argent et l'obstruction, pour donner plus de place à l'étude de la *bêtise* dans le chapitre suivant.

L'argent est le fond même de la dénomination du bourgeois, une détermination de sa classe sociale, et donc la dimension de séparation entre lui et ceux qui n'en ont pas, comme l'artiste. Une relation métonymique les lie, car le bourgeois est comme le nom propre associé à l'argent.

Lorsqu'il perd sa bien-aimée, Jeanne, par défaut d'argent, André se rend compte du pouvoir inouï que ce phénomène a sur la société.

Au fond, j'ai tort, se dit-il, ce n'est pas à ce monsieur que je puis en vouloir, c'est à moi-même, c'est à l'argent qui me manque! Jeanne ne serait pas à Londres si je l'avais aidée, et il comprit presque l'ignominie de la foule, l'abjection de la société buvant le nez dans la boue, à plat ventre, l'ordure, sacrifiant l'amitié, les convictions, tout, à cet argent qui rend impeccable et grandiose, qui domine les tribunaux méprisés et les bagnes, qui fournit à tout particulier, au choix, les joies considérées de la famille ou les noces enviées des riches! »
(EM, p.434)

Le bourgeois a de l'argent et du pouvoir, et il en a peut-être trop selon l'artiste, qui néanmoins est obligé d'avouer parfois l'envie d'en avoir plus. D'une façon, le comique de la caricature du bourgeois et de la satire de l'argent vient effectivement de l'ambiguïté entre le sentiment de l'artiste, qui dénigre le bourgeois et le méprise et ne l'envie pas, et de l'ironie et le sarcasme, qui cache quand même une vérité quelconque. Les propos disant qu'ils sont chanceux d'être comme ils sont, riches et stupides, ignorant les tracasseries de la vie font songer à une réelle amertume :

C'est égal, [dit Cyprien] il y a des gens heureux. A table et au lit, ils obtiennent, en guise de nourriture et de réjouissance, en plus de ce qui leur est dû, un peu d'illusion ! Nous, rien du tout. Nous sommes les malheureux qui allons éternellement chercher au-dehors une part mesurée de fricot dans un bol ! (EM, p.327)

Nous reviendrons à cet aspect de supériorité dans la mélancolie, le malheur, et à la critique de la bêtise. Peut-être qu'il pourrait vivre aisément de son art et en produire plus, s'il avait plus d'argent. Ceci n'est pas la question que nous posons ici, en revanche.

Les Désableau sont aussi le symbole d'un premier obstacle sur le chemin de la maturité et de l'épanouissement, (un certain développement arrêté, eux-mêmes, et nuisant à celui des autres), car ils s'opposent à la proposition de mariage d'André à leur

nièce, Berthe. Le bourgeois incarne donc un frein à une relation qui se veut intègre, faite de désir, au profit du pragmatisme, du négoce, ce qui amènera André, comme nous le verrons plus tard, à voir l'institution du mariage comme « une caisse d'épargne où l'on se place des soins pour ses vieux jours ! » (*EM*, p.298). Le bourgeois est complètement et aveuglément soumis aux lois d'orthodoxie qui régissent la relation amoureuse.

Pour revenir au comique de la caricature du bourgeois, on peut dire que l'argent symbolise la bêtise, par l'idée du lieu commun, ou par ce que Gilles Bonnet appelle « la forme creuse ». « Le 'langage courant', en 'pièce de monnaie' qu'il est, comme l'écrit Mallarmé dans *Crise de vers*, remplit ainsi sa 'fonction de numéraire'. C'est donc très logiquement que le bourgeois, adorateur invétéré de la pièce d'or s'affirme également comme le locuteur le plus friand de clichés et de lieux communs » (Bonnet, 2003, p.87).

La forme creuse

La « forme creuse » est une des formes exemplifiant la bêtise. C'est la parole vidée et creuse car suremployée mais sous-sémantisée, elle est la synecdoque ou la litote populaire, le lieu commun. En société, il se crée des concepts, des dictons, des mots, où il suffit la moindre chose pour désigner l'objet et on comprend tout de suite le sens. Très peu prennent la peine de même songer au sens premier ou à d'autres significations possibles. Ceux qui emploient le plus souvent la forme creuse, ce sont les autres, méprisés et ridiculisés par le *moi*, en l'occurrence le bourgeois et le peuple par l'artiste et l'homme d'esprit qu'est le célibataire huysmansien.

P.Hamon soutient la théorie de la mécanisation bergsonienne, et repère quatre thématiques de régularité mécanique. Celle qui nous intéresse ici c'est la deuxième : « 2) Celle de la 'mécanisation' dans le langage (clichés, stéréotypes et poncifs en tous genres (...)) » (Hamon, 1996, p.67). Les autres sont celle des rapports sociaux (que nous verrons en troisième partie ; celle de la pensée ; et puis la machine elle-même, par exemple la machine industrielle et technologique.

Selon Freud, les calembours « passent pour la variété la plus basse du mot d'esprit fondé sur des mots, vraisemblablement parce qu'ils permettent le mieux de faire de l'esprit 'à bon marché' et en se donnant le moins de peine possible » (Freud, 1988, p.104). Ils focalisent sur une homophonie ou une homographie mais pas sur la syllepse ou sur le jeu de mot intelligent.

Ce n'est donc pas aléatoire que Huysmans fait dire des calembours, mêlés à une grivoiserie sans goût, aux gens qu'il méprise, comme le veut la loi du rire :

Les camarades se délectaient, lui versaient à boire et lui, avec ses yeux capotés, son air de glorieux crétin, reprenait : - Moi, j'aime le sexe ; pour que je puisse m'en passer, il faudrait que je sois comme le merle qui siffle après ses enfants ; et, faisant par un calembour allusion à son métier, il ajouta : - Je ne serais toujours pas un merle vif, je serais un merle lent¹⁹. Des fusées de joie partirent, d'incompréhensibles gaietés saluèrent cette bordée de sottises (*EM*, p.311)

« L'étranger, c'est toujours l'autre, celui qui ne rit pas des choses dont il devrait rire, et celui qui rit des choses dont il ne devrait pas rire » (Hamon, 1996, p.114). L'autre, le crétin, a donc du mauvais goût, il rit de « sottises » et de « gaietés », mais il faut se souvenir que l'Autre est disqualifié d'emblée, car il est autre.

Nous l'avons dit, le bourgeois exemplifie la forme creuse, par sa vénération monétaire entre autres, et dans le roman de Huysmans il est souvent dépeint comme confondant et assimilant la littérature à « la bohème », réduisant lui-même à son tour, l'artiste, à un stéréotype (*EM*, p.469).

La satire de la bêtise

Il y a une longue tradition de la satire de l'attribut. Enormément de pièces comiques, comme celles de Molière, ont pour titre un attribut et très souvent un vice, comme *Le Misanthrope* et *L'Avare*.

Comme pour le croquis d'universaux, ou si l'on veut, le comique de caractère bergsonien, ce genre de portrait part d'un attribut, d'un sentiment isolé de l'âme. Mais contrairement au croquis, que nous disions sans autant d'intention railleuse, lorsqu'il s'agit d'un défaut, d'un vice, l'intention est plus féroce et satirique. La bêtise, selon Bergson, serait alors isolée de l'âme, comme un « parasite » (Bergson, 1963, p.454).

L'Autre, qui est souvent le bourgeois, effectivement, s'il avait sa pièce, serait le héros éponyme du *Bête*, du *Stupide*. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre sur le bourgeois, il est directement associé à la bêtise. Le profil de M. Désableau est extrêmement héroï-comique, car lui-même se respecte tant : « Il aggravait encore ces exorbitantes niaiseries par le ton sentencieux dont il les prononçait ; sa femme restait

¹⁹ Car on appelait *merlans* les coiffeurs et les perruquiers.

coite, béait, extasiée, dès qu'il ouvrait la bouche » (*EM*, p.330). Mari et femme sont constamment ridiculisés par le décalage entre ce qu'ils croient être, « nous représentons, en notre qualité de fonctionnaire, la noblesse de la bourgeoisie » (*EM*, p.331) et ce qu'ils paraissent aux autres, et à nous les lecteurs : des incultes sans noblesse d'esprit.

Dans les cas précédents c'est l'ironie de la parole rapportée qui crée l'effet comique, mais parfois c'est une raillerie de la part des personnages qui fait rire de la bêtise de Désableau. Un monsieur connaissant les deux partis vient vers Cyprien et André dans un café :

Dites donc, savez-vous qu'ils ont déniché une maisonnette qui est gentille et qui n'est vraiment pas chère; le jardin n'est pas bien grand...

- Oui, mais le bois est à deux pas, interrompt Cyprien.

- Tiens, vous y êtes donc allé? Désableau m'a pourtant affirmé qu'il ne vous avait pas vu depuis des mois.

- Moi, je n'y ai jamais mis les pieds, répondit le peintre, mais comme, toutes les fois qu'on avoue qu'une maison de campagne ne possède qu'un petit jardin, l'on ajoute immédiatement en guise de correctif, que le bois est proche, j'ai pensé avec raison qu'il en était de même de la bicoque louée par les Désableau (*EM*, p.377)

Même si le messager semble faire l'objet de la raillerie de Cyprien, il fait plus figure d'intermédiaire à une raillerie destinée à M.Désableau, raillerie qui consiste à dire que ses réparties sont d'une bêtise parfaitement prévisible.

Le bourgeois a cette vacuité d'esprit, cette « éternelle morte-saison d'idées » (*EM*, p.297), qu'il est obligé de combler par des activités comme des jeux de cartes, dont l'invention

contribu[e] à supprimer le libre échange de la sottise humaine ! (...) Mais, dans les salons, dans le monde, les cartes ne servent qu'à masquer la misère des propos, la faiblesse des intelligences, la nullité des personnes qui, réunies entre elles, ne peuvent rien se dire; c'est prodigieux tout de même comme l'ineptie des classes bourgeoises trouve son compte dans le silence d'une partie de whist²⁰ (*EM*, p.376)

Ensuite, lorsque le bourgeois brise le *silence*, c'est probablement pour proférer une « bordée de sottises » (*EM*, p.311) avec ce « ton sentencieux » (*EM*, p.330) et fier

²⁰ « whist », mot d'origine anglaise, veut dire « silence »

qui lui est propre. La bêtise de Désableau se cristallise dans ses valeurs et ses croyances, son esprit et son éducation : « [l]es opinions de M. Désableau étaient simples ; il croyait à l'honnêteté des hommes politiques, à la valeur des hommes de guerre, à l'indépendance des magistrats, aux complots des jésuites et aux crimes des démagogues » (*EM*, p.330).

Par effet d'énumération scalaire ironique, le narrateur se moque du bourgeois en lui attribuant d'abord des croyances à des « valeurs », comme « l'honnêteté des hommes politiques » et « l'indépendance des magistrats », et l'effet ironique est celui du discours indirect libre, on reconnaît ce discours et imagine le bourgeois bien le dire. En revanche c'est la mention soupçonnée du narrateur qui laisse croire que, selon lui, ni les hommes politiques ni les magistrats ne mériteraient tant de louange. Ensuite l'énumération ironique arrive à l'échelle supérieure lorsque le narrateur attribue à Désableau une valorisation de choses *a priori* négatives, comme « complots » et « crimes ». Cette mention de l'auteur implicite incarné par le narrateur fonde sa dérision sur le non-sens, et sur la qualification oxymorique. D. Noguez appelle cette structure comique « *Ce qui ne va pas de soi présenté comme allant de soi* » (Noguez, 1969, p.48) : « C'est un monde où les contradictions ont disparu, un monde sans valeurs – ou plutôt où coexistent paisiblement et paradoxalement toutes les valeurs » (*ibid*, p.49).

Désableau non seulement croit à des valeurs contradictoires, mais il semble les fonder de manière aléatoire. « Le bourgeois Désableau, grand contempteur des 'marginiaux', n'est qu'un vulgaire copiste, y compris dans ses opinions » (Bonnet, 2003, p.81) :

Ayant par hasard lu les élogieuses platitudes débitées par les doctrinaires sur l'Amérique, il exaltait les mœurs de cet odieux pays, souhaitait que le nôtre lui ressemblât, prônait les idées utilitaires, les bienfaits de l'instruction, le progrès, les courtes libertés des républiques (*EM*, p.330)

Ici le discours est très ironique, car André reprend par discours indirect libre les propos de M.Désableau, il y a donc mention de sa voix et effacement relatif de celle d'André, même si on perçoit tout le long une ironie et une attitude dédaigneuse de sa part, et puis il y a glissement qui coupe la mention de Désableau pour insérer la voix du

rapporteur, c'est « cet odieux pays », ce qui est évidemment l'opinion d'André, et de Huysmans (*EM*, p.330)²¹, et non de Désableau.

Dans le roman, Désableau est représenté comme quelqu'un qui n'écoute pas les arguments et qui n'envisage pas les causes et les conséquences, entre autres parce que sa disposition solidaire avec les siens fausse son jugement. Ainsi lorsque sa nièce Berthe avoue être à l'origine de la rupture avec son mari, il accuse plutôt le pauvre cocu d'avoir « un vice si banal qu'il (...) répugne » (*EM*, p.345) à sa nièce, et que le tour pris par la situation était de sa faute, car « [u]ne femme devient ce que son époux veut qu'elle devienne » (*EM*, p.345).

Le tout dernier paragraphe du roman insiste même sur la bêtise, comme un sujet synthétique du livre. André et Cyprien ont constaté toute leur vie la bêtise des autres, et semblent l'assimiler à leurs idées de vie en couple, à l'amour. Après toutes leurs tentatives d'y échapper ils sont subjugués par elle :

Ce n'est pas mauvais d'être vidés comme nous le sommes, car maintenant que toutes les concessions sont faites, peut-être bien que l'éternelle bêtise de l'humanité voudra de nous, et que, semblables à nos concitoyens, nous aurons ainsi qu'eux le droit de vivre enfin respectés et stupides!
- Quel idéal! soupira André (*EM*, p.475)

Encore cette idée que les hommes bêtes, les stupides, vivent heureux, que les esprits intelligents sont tourmentés. Nous verrons plus tard à partir d'une citation de Freud, que les parcours qui s'offrent aux mélancoliques s'affirment comme étant une bifurcation entre l'idéal et la mort.

La relation ironiste, ironisé et observateur d'ironie

Faisons un petit récapitulatif donc, de la relation entre l'ironiste, l'ironisé et l'observateur, en rapport avec la forme creuse et la satire de la bêtise. Lorsque l'autre dit un bon mot d'humour, et cet autre n'est pas bien estimé, le bon mot n'est jamais drôle, comme nous le dit la psychanalyse, car l'humour, ou l'ironie, présuppose une entente. A cette idée s'ajoute une certaine façon de l'autre, le mésestimé, de faire de l'humour, qui est une façon inférieure.

²¹ Huysmans et Baudelaire avaient horreur de cette « terre de progrès » qu'était l'Amérique – voir *EM*, p.330, note de bas de page n°3.

La satire de la bêtise met le lecteur en position de supériorité ou dominante, il se distancie de la banalité de l'autre et il jouit de sa vanité. Lloyd dit que

Huysmans se sent obligé, en tant que rapporteur fidèle de la vie socio-culturelle de reconnaître l'existence d'un comique populaire, stéréotypé et banal. En se gaussant de cette banalité, il montre une bonne part de snobisme et d'intolérance (Lloyd, 2003, p.44)

Dès le départ les rouages sont mis en place et il s'établit un pacte entre auteur et lecteur, comme nous l'avons dit dans la première partie. Un « humoriste célèbre a déclaré: 'Mes propos ont beau être méchants, horribles, ils amusent le lecteur qui ne craint jamais de s'y reconnaître.' » (Bergeret, 1973, p.546). Le lecteur n'imagine jamais que lui-même pourrait avoir les mêmes défauts que ceux décrits par l'auteur. Il est toujours question de l'autre. Comme nous l'avons dit dans la première partie, l'homme qui rit de l'homme qui tombe jouit d'imaginer que lui-même marcherait droit, fermement et assurément (Baudelaire, 1999, p.940).

Dans la biographie de Huysmans signée A. Meunier, l'auteur parle du succès inattendu de *A Rebours* et on dirait qu'il méprise ce même succès par le nombre d'amateurs, qui ne correspondent pas à la proportion imaginée par lui d'un lectorat méritant, à la hauteur. Il l'avait voulu hermétique, mais hélas le livre a fini par être dévoré par tout le monde :

Je pensais écrire pour dix personnes, ouvrir une sorte de livre hermétique, cadenassé aux sots. A ma grande surprise, il s'est trouvé que quelques milliers de gens semés sur tous les points du globe étaient dans un état d'âme analogue au mien, écœurés par l'ignominieuse muflerie du présent siècle (Meunier, 1885, page internet)

Cependant, le comique du cas *A Rebours* est que tout le monde y a vu un traité solennel de la décadence, sans saisir toute son ironie.

La femme

La synecdoque du jupon

Grand amateur de la synecdoque, Huysmans trouve pour signifiant du désir amoureux et sentimental un *jupon*. Le vêtement de la femme devient la femme, qui par extension est l'objet de désir, et le désir, dans le sens freudien ou lacanien, lui est intrinsèque et constitue une des pulsions majeures de l'être humain. Le jupon éveille le

désir, car il est caché sous la jupe, il frôle les cuisses et les fesses, il laisse entrevoir de la chair et laisse imaginer à travers le tissu, souvent en dentelle ou en soie transparentes, l'accès à ses parties génitales. Il devient donc une propice synecdoque pour la femme, que l'homme comme André Jayant désire.

Jupe ou jupon, c'est une synecdoque dont l'imagerie est comique dans les exemples du roman. On imagine, non la femme en tant que telle, mais on imagine un vêtement vivant, et on pense à ce constant évocateur de passions fulgurantes que la femme inspire à l'homme, et sa soumission totale et presque fétichiste à ce qui n'est finalement qu'un tissu, un vêtement.

Le désir de la femme naît de la vision d'une jupe ou d'un jupon pour les deux amis, André et Cyprien :

Habitué au va-et-vient d'une jupe s'accrochant dans les pieds de chaises, aux encouragements jetés à la maladie, à l'échange des propos dont l'insignifiance disparaît pour les gens souffrants, Cyprien se jugeait horriblement malheureux lorsqu'il était seul (*EM*, p.448)

Ils constatent avec peine cette soumission : « ensuite, vois-tu, on a beau les avoir muselées, toutes les vieilles passions qu'on n'a pu placer se lèvent et aboient quand un jupon passe ! » (*EM*, p.325).

L'universalité des femmes, comme un genre, une race à part, a pour trait distinctif le jupon. Toutes les femmes sont à peu près pareilles : « La comparaison s'établissait forcément entre Berthe, Jeanne et ces femelles qui levant la chemise et la jupe d'un coup, pressaient l'extase » (*EM*, p.368).

Lorsqu'ils sont sans femme, logiquement ils sont sans jupe, et être sans jupe équivaut à la maladie, au manque : « c'est réellement malheureux pour toi que Jeanne soit partie, dit-il à André, parce qu'enfin tu ne peux demeurer ainsi; à force de ne pas avoir de la jupe qui traîne chez toi, tu finiras par devenir hypocondre » (*EM*, p.462). Nous étudierons plus en profondeur plus tard que le manque est effectivement ressenti comme une crise, comme une maladie, le désir comme un tyran, et son assouvissement un soulagement.

Le jupon est, dans d'autres cas, symbole d'ombrelle ou d'abri, et signifie donc la relation : « Le moment me semble venu de jouer les Paul et les Virginie qui se fourrent sous le même jupon par les temps de pluie » (*EM*, p.449). Mais Huysmans l'exprime de façon ironique et moqueuse, qui ne fait que renforcer la conviction du lecteur que le

célibataire a un manque, un désir très fort de cette institution qu'il condamne si souvent. Il assimile l'amour à un protocole romanesque niais, mais il avoue en avoir besoin quand même.

Le « tout sous la main »

A l'époque et de nos jours surtout, la vision de la femme comme incarnation du désir charnel est omniprésente et inspire beaucoup de controverse. Mais la femme au dix-neuvième siècle est un sujet particulièrement polémique, car elle oscille entre le rang de déesse et de putain, entre l'objet d'idolâtrie et de misogynie.

La femme huysmansienne, d'une part, est symbolisée par le jupon, perçue non à travers son statut identitaire et existentiel propre, mais à travers le rôle vis-à-vis de l'homme. D'autre part, cette constance dans la vision qu'on a d'elle se confirme, par un autre rôle subordonné aux besoins ou aux désirs de l'homme, celui que Jean Borie appelle un « *tout sous la main* » ou un « robot ménager » (Borie, 1991, p.54).

Selon Borie, la femme au XIXème siècle est donc comme une sorte de robot pratique multifonctionnel car elle remplit plusieurs charges. Sans la femme dans la maison, la misère règne : « [i]l méditait une réorganisation d'intérieur, s'ingéniait à éviter d'avance les misères qui se ruent dans les logements sans femme » (EM, p.307).

Le logement de l'homme se transforme alors, grâce à l'arrivée de la femme, comme si elle était son aide ménagère. La femme est même consciente de cette fonction, constatant avec joie la transformation réussie de (l'appartement de) l'homme :

[L]es meubles de Cyprien qui traînaient jadis, l'air malheureux, dans une pièce, avec leurs jambes éclopées et leur ventre glacé de crasse, miroitaient aujourd'hui, tout pimpants, d'aplomb sur leurs pattes soigneusement calées par des bouchons. (EM, p.458)

L'appartement est véritablement comme la coquille de l'homme, comme sa métaphore, et dont les meubles sont la métaphore de son apparence, qui change selon s'il est célibataire ou en relation. En effet, tout comme les meubles « miroitent » cet état « pimpant » et soigné, l'homme en ménage « miroite » l'élégance dans la toilette et l'habillement.

Ah! j'ai vu le linge de Cyprien, moi, avant que je n'habite ici, des déchirures à y fourrer le bras, plus un bouton, plus un col, plus un poignet propre, c'était un vrai massacre! - Sans compter qu'avec cela, il n'y a pas de sans-soin pareil à ce

bandit-là, reprit-elle, en tapant amicalement sur l'épaule du peintre. Il achèterait un paletot neuf plutôt que d'envoyer son vieux à nettoyer chez un teinturier. Aussi, j'ai mis bon ordre à cela, j'économise sur ses dépenses aujourd'hui, pour qu'il mange de la viande et boive tous les jours du vin, à sa suffisance (*EM*, p.460)

Mélanie la bonne s'occupe d'André, surtout de bien le nourrir. Mélie a soigné Cyprien pendant ses périodes de maladie, c'est elle qui prépare ses repas, et ainsi de suite. La femme est donc, pour résumer, aide-ménagère, architecte et décoratrice de maison, couturière, cuisinière et enfin infirmière. En effet, cette réduction de la femme à ses rôles et à ses services constitue, selon Jean Borie, « une des originalités de Huysmans » (Borie, 1991, p.55), qui est

de n'avoir parlé d'«amour» qu'à partir des difficultés pratiques de la vie, seul ou à deux, à partir de ces besoins, révoltés, anarchiques – besoin d'affection, besoin sexuel, besoin d'harmonie matérielle, besoin de solitude – que la plus experte, la plus dévouée des *tout sous la main* ne pourra jamais parvenir à concilier (*idem*, p.55)

Mélie

Mélie est la compagne de Cyprien, et elle est caricaturée de façon très comique. Son personnage est en fait un personnage grotesque, qui est surtout rapproché à un animal. Outre d'avoir pour seul enfant un chat, elle est assimilée à une « éléphante » (*EM*, p.448), à une « vache » (*EM*, p.452) et à une « chienne » (*EM*, p.439).

Sinon, elle est débridée comme un animal, et n'a pas de manières sophistiquées : « La bonne humeur de Mélie qui faisait danser, de temps à autre, sa gorge dans un gros rire » (*EM*, p.459). Elle n'a pas honte d'elle-même : « Mélie cahote en marchant, et elle ne peut me suivre; elle geint, se mouche, s'essuie, crie après moi, m'appelle tout haut dans la rue » (*EM*, p.444). Elle se comporte comme un homme, intervient dans les conversations, pose des questions, propose des solutions et n'a pas peur de troubler et de remuer les gens.

Finalement, Mélie fait penser à une géante médiévale grotesque, grosse et laide.

Désableau devint plus gêné encore; il regarda à la détournée la femme, n'osant l'examiner de face, louchant en dessous de son binocle, par politesse.

Elle lui parut par trop boulotte et par trop mûre; ficelée avec cela comme un paquet, les joues ravitaillées avec du fard, les cheveux rongés par une raie à pellicules, les yeux pleins d'eau

comme ceux d'une chienne, elle lui sembla tenir de la garde-malade, de la portière et de la raccrocheuse.
- Elle est décidément ignoble, pensa-t-il (*EM*, p.439)

Elle est donc une femme, oui, esquissée à gros traits et de manière grotesque, mais elle est l'antithèse de la femme ordinaire, et ne serait donc pas assimilée au jupon ni au « tout sous la main ». Elle est ce que Flaubert appelait « la femme bon garçon » (*EM*, p.452).

Misogynie ?

Il est difficile de faire abstraction de toutes les remarques d'apparence misogyne dans le roman de Huysmans. Pour plaire à la femme, il faut descendre à son niveau : « Il imprima un nouveau branle à la conversation qui se mourait, amena André à débiter ces plaisanteries médiocres dont le succès est assuré près des femmes » (*EM*, p.381). La femme est toujours inférieure en intelligence : « la légèreté de sa cervelle de femme lui faisait commettre toutes ces bévues » (*EM*, p.333).

Ensuite, la femme n'a pas de véritable volonté ni de rôle dans la vie si ce n'est d'obéir à l'homme : « Une femme devient ce que son époux veut qu'elle devienne. » (*EM*, p.345). Les hommes la dédaignent très souvent, disant par exemple : « quand il s'agit des femmes, je vais toujours aux hypothèses qui peuvent leur être les plus défavorables ; je suis ainsi sûr de ne pas me tromper ! » (*EM*, p.396), affirmant que « [l]es femmes, c'est des bien pas grand-chose ! » (*EM*, p.313). Les hommes ont l'air d'être des anthropologues qui « à force d'avoir étudié les femmes [ont] acquis pour elles un sacré mépris » (*EM*, p.300).

Lorsque Berthe et André se marient, ils négocient dans leurs discussions les côtés pratiques, concessions, compromis, et la conclusion est que l'homme est intelligent, son discours est d'une « volonté bien assise » alors que celui de la femme se caractérise par des « simagrées têtues » : « Le combat sans cesse renouvelé entre la volonté bien assise de l'homme et les simagrées têtues de la femme s'était fatalement engagé » (*EM*, p.333).

La synecdoque du jupon pourrait paraître, elle aussi, objectivement saisie, et hors contexte, réductrice de façon misogyne, réduisant la femme et toute sa personnalité à un simple tissu évocateur de désir sexuel. C.Becker, en parlant des *Sœurs Vatard*, est de cet avis, disant que les femmes « sont surtout totalement déshumanisées : plutôt que

la description d'un corps, Huysmans donne à voir des fragments de corps, voire des tas de chiffons » (Becker, 2003, p.199).

Il ne faut toutefois pas réduire cette métaphore à de la misogynie. Elle signifie bien plus, et elle est extrêmement complexe et ambivalente, certainement mêlée à une relative flatterie ou valorisation symbolique de la femme. Effectivement cette approximation est très œdipienne, on imagine volontiers l'enfant qui tire sur le jupon de sa maman, dans la petite enfance, à quatre pattes ou à la hauteur du jupon. En outre, la jupe et le « frôlement » de ce tissu métaphorise un désir respectueux et affectif de la femme comme compagne, de la bonne compagnie : « Il désirait la femme, non pour l'étreinte charnelle de son corps, mais pour le frôlement de sa jupe, la cliquette de son rire, le bruissement de sa voix, pour sa société, pour l'air enfin qu'elle dégage. » (*EM*, p.364). On voit nettement ici que l'homme ne désire pas seulement le côté charnel de la femme, mais « l'air enfin qu'elle dégage », sa « société », sa jupe étant le rappel de sa féminité et son rôle de compagne de l'homme, à ses côtés.

De plus, derrière le rôle de la femme comme un « *tout sous la main* » se cachent aussi diverses significations plus sincères et plus favorables. Redresser les cadres penchés de l'appartement est bien sûr la métaphore du redressement d'un état mélancolique, du manque d'affection de l'homme même. Misogynie de l'image de *robot*, certes, mais son rôle d'architecte et de rectificateur de l'erroné, redresseur du penché, réaménageant l'espace, concret et tangible, de l'homme, symbolise le travail positif qu'elle a sur son espace imaginaire et spirituel. Sous-jacente à la réduction et l'abaissement de la femme et sa subordination à l'homme est celle de l'homme à la femme, car désir et besoin signalent sa dépendance à elle. Nous discuterons davantage ceci en rapport avec la caricature du célibataire.

Après tout, les femmes comme Mélie, qu'on pourrait croire défigurées et caricaturées de manière dénigrante, incarnent un idéal, ce qui laisse prévoir un statut plus égalitaire de la femme, revendication qui se renforce à l'époque. Elle a des atouts, vraisemblablement, parce que malgré tout, elle plaît à Cyprien et même à André. Mélie est plus qu'une femme dévouée malgré les tâches qu'elle exécute à la maison, elle n'est pas entièrement soumise à l'homme et ne se plie pas à l'idéal de l'éternel féminin.

Mélie, - c'est le nom de ma femme, - est une brave fille,
qu'elle a de sérieuses qualités, qu'elle remplit enfin toutes les
conditions d'un dernier idéal qui m'était poussé: trouver une
dame, mûre, calme, dévouée, sans besoins amoureux, sans
coquetterie et sans pose, une vache puissante et pacifique, en

un mot. Eh bien, l'excellente Mélie est tout cela » (*EM*, p.452)

Après exploré la *synecdoque*, utilisée pour discuter la femme et son rôle, procédons maintenant au sujet connexe de la *litote* et l'atténuation de l'ampleur de l'union ménagère ou maritale, la réduisant à une « addition de commodités » (Borie, 1991, p.52).

Les situations et les sujets

La litote

Comme nous l'avons vu dans la première partie, la litote, selon Jankélévitch, est la forme naturelle et suprême, de l'ironie. La litote, qui « signifie beaucoup en disant peu, est (...) le régime de l'économie et de la plus grande densité spirituelle » (Jankélévitch, 1964, p.93). C'est une figure d'élégance, de classe, de bon goût. Au lieu de sombrer dans l'épanchement exhaustif et emphatique, dans le pléonasme et dans la tautologie, l'objet est décrit avec concision et laconisme.

L'amour réduit aux commodités

Le célibataire, en se demandant quel serait le mode de vie le mieux adapté à ses besoins et à son état mental, considère les *pour* et les *contre* de chaque mode et arrive à la conclusion que « le mariage [est] une addition de commodités » (Borie, 1991, p.52), incontestablement plus confortable et plus aisé que le célibat.

Sans empiéter sur notre sujet de la quatrième partie, qui est de cerner avec précision la cause pour laquelle ce roman milite, nous pouvons d'emblée voir que le procédé de dédramatisation de l'amour dérive d'une volonté esthétique d'éviter les transports sentimentaux en disant le moins pour dire le plus. Le comique naît alors « quand on nous présente une chose, auparavant respectée, comme médiocre et vile » (Bergson, 1963, p.446).

Avant de découvrir qu'il a été trompé par sa femme, André est sans doute amoureux. Il est encore jeune, et on verra bien à quel point la rupture va le marquer. Tout concourra à nous montrer qu'André a été un homme aimant et dévoué à sa femme. La façon dont il parle, au contraire, est d'une banalisation extrême et anti-romantique,

focalisant presque entièrement sur le côté pratique de l'union entre l'homme et la femme :

Oui, c'est amusant d'allumer des paradoxes, mais il est un moment où les feux de Bengale sont mouillés et ratent ! – On ne rit plus alors - je me suis marié, parfaitement, parce que ce moment-là était venu, parce que j'étais las de manger froid, dans une assiette en terre de pipe, le dîner apprêté par la femme de ménage ou la concierge. – J'avais des devants de chemise qui bâillaient et perdaient leurs boutons, des manchettes fatiguées – comme celles que tu as là, tiens – j'ai toujours manqué de mèches à lampes et de mouchoirs propres.- L'été, lorsque je sortais, le matin, et ne rentrais que le soir, ma chambre était une fournaise, les stores et les rideaux étaient restés baissés à cause du soleil ; l'hiver c'était une glacière, sans feu, depuis douze heures. J'ai senti alors le besoin de ne plus manger de potages figés, de voir clair quand tombait la nuit, de me moucher dans des linges propres, d'avoir frais ou chaud suivant la saison (*EM*, p.297)

L'homme en manque ressent le besoin de vivre mieux et plus confortablement. Il ne s'agit donc pas d'aimer, mais de bien manger, d'être bien habillé, de « voir clair » et de ne manquer de rien. Le lecteur peut quand même voir, dans ce paragraphe, à quel point le personnage est assailli par un manque plus important que la simple absence de mouchoirs ou de mèches à lampes. Quand il parle du climat de l'appartement, en hiver ou en été, il est clair que le climat est toujours « trop » quelque chose. Le signe du manque même, celui de la femme et de la relation stable, est un climat extrême, tantôt chaud, tantôt froid. L'appartement est alors la métaphore du corps et de l'âme du célibataire.

Comme cela, l'amour semble peut-être au premier abord réduit à une simple énumération de mises au point pratiques. Nous avons déjà établi que le désir amoureux exprimé à l'aide du motif du jupon était de prime abord réducteur de façon misogyne, mais en creusant plus nous avons établi qu'il était aussi ambigu, œdipien, et même respectueux ou envieux de la femme et de la prise qu'elle a sur lui. C'est d'une manière analogue que Huysmans décrit l'amour, en disant le moins, ayant l'air de déprécier et de réduire ce sentiment *a priori* important à une énumération succincte de côtés pratiques, alors que nous savons que ces choses ne sont que des ruses utilisées pour dissimuler l'ardeur de la dépendance de l'homme à l'amour.

Le comique de la litote surgit alors avec cette idée d'ironie, car on soupçonne l'auteur de réduire, par volonté coquette ou par refus pudique de s'adonner au

sentimentalisme, quelque chose d'aussi important à quelque chose d'insignifiant. Le comique naît alors de ce décalage de représentation et de proportion, d'un grand sujet présenté comme petit.

Ensuite le comique se base aussi sur le non-sens de ces formules synecdochiques, qui fondent en quelque sorte des syllogismes, prétendant que puisque « André a la chemise qui baille » et que « André est célibataire », « avoir la chemise qui baille c'est d'être célibataire » ou même « être célibataire c'est d'avoir la chemise qui baille ». Ces formules sont des faux syllogismes, où le narrateur feint montrer une relation causale ou consécutive logique, qui n'existe pas, ce qui déride bien sûr le lecteur.

Soulignons finalement le caractère comique commisératif de cette litote. C'est grâce à l'ironie et au cynisme qu'on peut entrevoir le sérieux. La banalisation, par ironie et par dédramatisation auto-salutaire sans doute, de l'amour, suscite un rire de commisération et de sympathie, de voir ainsi atténué, comme par gêne, un sentiment aussi universel que la passion amoureuse. D'abord Huysmans peint un portrait presque iconoclaste et blasphématoire d'un sentiment élevé et de haut statut, mais au final il ne fait qu'accentuer son statut. Le rire naît avec l'image d'un souillon dépendant d'une femme pour monter et baisser ses rideaux et contrôler la température de son intérieur, mais ensuite ce rire de pitié s'évapore en faveur d'une constatation de la véracité de ce sentiment humain d'avoir besoin de l'autre.

L'adultère

L'époque de Huysmans baigne dans des récits d'adultère, qui fascinent et font frémir les lecteurs, ou plutôt les lectrices. C'est par volonté esthétique anti-romanesque que Huysmans n'accorde pas aux lecteurs le « plaisir » simple de la description pathétique du flagrant délit de Berthe. D. Roche a dit que ce roman *En ménage* était un anti-roman en quelque sorte, comme un « roman en discours » (Roche, 1979, p.41), où une disproportion évidente existe entre le récit et les discours. Les sujets traditionnels qui pourraient faire couler l'encre sont étouffés, tout comme les cris et les soupirs, les lamentations et l'épanchement des personnages concernés.

La scène d'adultère, qui se trouve au tout début du roman, et qui lance le personnage d'André dans la quête conductrice de l'intrigue du roman, aurait pu être décrite minutieusement, explorant la palette d'émotions d'André, trompé et trahi. A ce

niveau, André va être plus loquace lors de sa « crise juponnière » mais au moment de la découverte de la trahison, le texte est sobre et succinct, ce qui est la caractéristique principale de la litote.

C'est intéressant en effet de voir la succession du récit juste avant la découverte, où le narrateur décrit minutieusement couleurs et odeurs, faisant une espèce de correspondance de signes de plaisirs et de galanterie. Malheureusement, André ne le perçoit pas encore :

Un filet de vent venait d'une croisée poussée contre et faisait figoler et couler la bougie. Une azalée, dans un cache-pot de faïence, se défleurait, éparpillant gouttes à gouttes sur les bouquets réséda d'une carquette ses pétales tachés de sang ; un jupon, jeté sur le dos d'une chaise, descendit lentement, s'étala ainsi qu'une mare blanche sur le parquet. Une odeur pénétrante de femme dont les bras sont nus emplissait la pièce, une bouffée très fine de frangipane vint s'y mêler, évoquant les soins discrets des toilettes galantes, les luxes, perdus depuis le mariage et retrouvés maintenant, des eaux teintées d'opale qui baignent les bleus roseaux imprimés dans le fond des larges cuvettes (*EM*, p.300)

Le lecteur attentif plaint donc le pauvre André de ne voir qu'au dernier moment de quoi il s'agit, et le comique advient alors de la pitié, de la dégradation (dont nous parlerons plus tard). Plein d'émotions encore à ce stade, André présuppose tout de suite, avec empathie, que

sa femme était plus souffrante ou qu'elle se relevait pour chercher un mouchoir ou satisfaire un besoin autre, mais une rumeur effarée, un chuchotement de paroles suffoquées par l'angoisse, des mots prononcés presque haut, puis balbutiés avec un ton de prière, d'autres, à peine distincts, comme mâchés par des dents qui se serrent, lui arrivèrent (*EM*, p.299)

Mais puisque l'incident arrive au tout début du roman, on ne connaît pas encore bien le personnage et on ne sait pas de quoi il est capable, on anticipe alors volontiers une scène catastrophique qui éclatera à l'ouverture de la porte et la découverte soupçonnée du mal. André découvre donc l'amant de sa femme « en chemise, affolé, tournant, culbutant les meubles, tirant à lui un fauteuil pour s'abriter, empêché par une chaise placée derrière. La femme étrangla un cri, se renversa, stupide, les yeux agrandis, hagarde ». Elle est au « bord du lit, les jambes et les seins à l'air, la main droite pendante, la gauche cramponnée au drap » (*EM*, p. 299). Les postures qu'ont les amants sont ridicules, stupides, tandis qu'André garde son calme. Pas de cris, pas de violence,

juste un très comique silence et un pénible flegme de la part d'André, qui accompagne le comique bouffon fourni par le couple découvert.

André va même pousser son calme jusqu'à faire preuve de politesse et d'amabilité envers l'amant, ce qui est bien sûr extrêmement ironique de sa part, et démontre une attitude qui est finalement plus méprisante et plus contemptrice qu'aurait été l'agression directe. Il le laisse passer, sans lui faire du mal : « Vous cherchez une carte de visite, dit André, on ne le trouve jamais lorsqu'on en a besoin, c'est comme un fait exprès. Mais peu importe, votre nom de famille m'est indifférent ; quant à votre prénom, ma femme doit le connaître » (*EM*, p.301). En descendant l'escalier, André feint une gentillesse, mais qu'il couronne par une remarque ironique, qui ramène sa gentillesse dévouée à son intérêt propre : « Prenez garde, monsieur, il y a une marche ; et il ajouta : Je vous préviens pour que vous ne tombiez pas, ça ferait du bruit » (*EM*, p.301).

Néanmoins, on ne peut pas entièrement nier la gravité et la tension affligeante de l'affaire : « Une fois la porte fermée, la scène éclata, terrible ; André secoua sa femme d'une rude façon ; elle adopta le parti des syncopes et des larmes. Il finit par demeurer penaud, craignit d'être allé un peu loin, ramassa sa femme, l'embrassa, lui adressa presque des excuses » (*EM*, p.337). Mais à chaque fois qu'il y a drame et gravité, suit une forme d'atténuation. Ainsi André secoue sa femme, mais le regrette aussitôt et la ramasse. Le silence et le calme prolongent toujours les cris et la violence.

La gravité de l'affaire est complètement détournée, d'une part par le narrateur et par André, et d'autre part par Cyprien, son ami qui apprend vite la nouvelle :

Tu as tué le monsieur ? demanda enfin Cyprien.
- Non.
- Tu as bien fait, - ta femme non plus, j'espère ?
- Pas davantage.
- Allons, tant mieux. C'est un ami le monsieur que tu as surpris ?
- Non, c'est un monsieur que je ne connais pas.
- C'est moins ennuyeux, murmura Cyprien.
Ils se turent (*EM*, p.305)

Cyprien, lui aussi, est calme mais inquisiteur. Il se charge d'interpréter, comme un avocat, la gravité de la situation, qu'il juge finalement minime, car il n'y a eu ni mort ni implication gênante de l'entourage social d'André. Les affaires du cœur ne sont

même pas discutées, parfaitement atténuées et anéanties. La discussion est étouffée ensuite, comme tous les cris et les soupirs, par le silence.

Cette scène provoque à la fois la stupeur du lecteur, une rage envers les amants, une solidarité avec le mari trompé, et un effet de comique de situation. Se surajoute à cela le sentiment de non-accomplissement d'attentes primaires et banales, normalement accomplies dans le feuilleton et les romans d'adultères traditionnels. Le plaisir du lecteur naît aussi avec le constat d'une économie de dépenses psychiques, telles que la pitié et la douleur, au profit du rire. La litote ironique, par dédramatisation et déflation ne sombre pas dans l'épanchement exhaustif, mais en même temps elle ne contourne pas l'essence sérieuse, elle le renforce et le rend plus riche.

En ce qui concerne le flagrant délit et sa place dans cette étude, on pourrait également arguer qu'il relève d'un de ces « ratages » auxquels on s'attend, et qui participe à cette hyperbolisation des misères du célibataire, car effectivement le *cocu* n'est jamais qu'une figure pitoyable et risible ; mais j'ai jugé plus pertinent de le discuter ici, car il relève de scènes atténuées.

LE COMIQUE DE L'EXAGÉRATION

Tout comme elle peut jouer de la litote ou de la minimalisation, « l'ironie pourra aussi jouer du procédé symétrique du *cumul* : l'énumération, procédé quantitatif par excellence, donc voyant, est un signal privilégié et efficace de l'ironie » (Hamon, 1996, p.90). La figure majeure du discours ironique du *cumul* est bien sûr l'*hyperbole*. De même que la litote ou la synecdoque, la figure de l'hyperbole littéraire s'attache aux traits d'un personnage, ou d'une situation ou d'une scène. Dans les deux cas, la vision d'un objet, à travers les yeux soit de l'auteur (implicite ou explicite) soit du narrateur ou des personnages, paraît distordue par inflation et exagération. C'est en accumulant, répétant, juxtaposant, renchérisant et étoffant un discours, que l'hyperbole provoque le rire. Le lecteur trouve comique la manière dont on lui représente cet objet, lui-même ne le voyant pas de cette façon. Selon Freud, en effet, la source du plaisir comique « c'est en premier lieu dans le contraste quantitatif » (Freud, 1988, p.351).

L'hyperbole propose une systématisation du superlatif, et c'est ce refus de rupture stylistique que le discours poursuit qui aboutit à l'effet comique désiré. Ainsi un personnage ou une scène sont jusqu'au bout exagérés, constants et tenaces dans leur ampleur.

Gilles Bonnet parle de la caricature comme essentiellement hyperbolique, et en outre, expressionniste :

L'hyperbole est donc apparue comme le moteur d'un procès métamorphique entraînant les êtres soumis à la caricature dans un parcours des possibles de la matière très proche, finalement, de la plasticité corporelle dont l'Expressionnisme fit sa signature (Bonnet, 2003, p.38)

Le personnage – la caricature

« L'hyperbole apparaît comme le procédé stylistique majeur de la caricature, qu'elle soit graphique ou littéraire » (Bonnet, 2003, p.32). La caricature « s'attaquera avec prédilection au visage (...), l'attaquant par la dissymétrie : ainsi elle grossira les têtes aux dépens du reste du corps, et grossira le nez aux dépens du reste du visage » (Hamon, 1996, p.76). La caricature s'attache à mettre en relief les traits précis du personnage et à les grossir, pour mieux attirer l'attention sur eux et donner lieu à une réflexion sur eux. L'acception du *grossissement d'un nez* comme trait peut bien sûr être

métaphorique, signifiant par exemple une qualité ou plus souvent un défaut, qui est à critiquer.

Freud nous apprend que notamment lorsque le personnage est caricaturé il y a une comparaison qui s'instaure, et qui se fonde sur une relation de hiérarchie entre le comparant (équivalent à l'ironiste), le comparé (équivalent à l'ironisé), mais aussi « le propre moi » du lecteur (en l'occurrence, équivalent à l'observateur de l'ironie). « Le comique de comparaison [dit-il] se réduit donc à un cas de dégradation » (Freud, 1988, p.370), jouant sur l'infériorité de l'objet comparé et la supériorité de l'observateur :

L'origine du plaisir comique dont nous traitons ici, à savoir le fait qu'il provient de la comparaison entre l'autre personne et notre propre moi – c'est-à-dire de la différence quantitative entre la dépense d'empathie et la dépense propre – est vraisemblablement la plus importante du point de vue génétique (Freud, 1988, p.346)

Il continue :

[L]a personne qui nous fournit cette différence quantitative nous apparaît comique parce que inférieure. Elle n'est toutefois inférieure que comparée à son moi antérieur et non pas comparée à nous, qui savons bien que, dans un cas semblable, nous ne pourrions nous conduire autrement (Freud, 1988, p.348)

Ceci rejoint le point de Baudelaire, qui disait qu'on riait de voir l'autre tomber, alors qu'on serait tout à fait capable de faire de même.

Grâce à la manière ironique oblique de critiquer, la caricature esquivait la condamnation par la censure :

La caricature, discours moral et ironique, sera donc doublement double ; comme l'ironie, elle est un discours double, où le sous-entendu permet d'éviter la censure et le procès en diffamation, et en tant que discours moral, elle est un discours qui s'attachera à dénoncer la duplicité de la société où l'être ne coïncide jamais avec le paraître (Hamon, 1996, p.75-76)

Contrairement au croquis, comme nous l'avons discuté dans la grande partie précédente, la caricature est dite avoir une cible précise et une intention de satire et de dérision. Mais est-ce toujours le cas ? Le caricaturiste peut-il esquisser un portrait hyperbolique de quelqu'un, sans qu'il y ait raillerie et critique ciblée, comme du bourgeois et de ses valeurs ? Sans vouloir dire que la caricature hyperbolique

s'apparente au non-sens, elle possède plutôt ce que l'on pourrait nommer un sens oblique. Tout comme nous le disions de l'ironie en général et de son acception traditionnellement antiphrastique, la caricature n'est pas toujours tout ou rien, pleine de sens satirique ou vidée de tout sens satirique. La manière de grossir les traits peut être l'indice d'une volonté de se moquer de ses mêmes traits, mais cette moquerie peut être innocente, faisant rire par la proportion d'un sentiment qui existe au degré normal chez tous. La cible peut faire à la fois l'objet de satire et d'*autre* chose, comme d'amabilité et de complaisance. Ce genre de caricature attire l'attention sur un trait ou un défaut humain partagé par le caricaturiste, qui fait alors de l'auto-dérision, de l'auto-ironie.

Une caricature peut être réductrice (se limitant à certains traits) mais aussi amplificatrice (grossissant excessivement certains traits). En revanche on peut dire que la caricature du *célibataire*, la caricature par excellence dans le roman, s'apparente plus à cette dernière vision. Ceci est surtout dû à deux raisons : quantitative d'abord, car il s'agit des deux personnages principaux ayant une place privilégiée dans le roman, et les deux pris ensemble fondent une entité caricaturale ; puis qualitative, car le célibataire n'est pas comme n'importe quel personnage principal, c'est un dandy, quelqu'un au caractère hypersensible, qui grossit à l'excès tous stimuli extérieurs et voit le monde autour de lui de manière hyperbolique.

Le célibataire

L'histoire du célibataire

Nous avons déjà parlé de la satire de l'attribut d'un défaut comme la *bêtise*, mais avec la caricature du célibataire il y a satire d'un travers qui lui est indéniablement attribué, la *nervosité*. « *Le Nerveux* pourrait être le titre de cette pièce inédite de Huysmans qu'est la chronique des petites misères » (Bonnet, 2003, p.127), pièce mise en scène à travers presque tout le corpus de l'auteur. F.Gaillard soutient que

[l]e nervosisme dont souffrent presque tous les personnages des romans naturalistes de Huysmans est la forme artiste de la maladie à la mode, de la maladie moderne, qui se traduit par une exaspération des sens poussant à la recherche de voluptés morbides (Gaillard, 1987, p.105)

Sans vouloir encore peindre un portrait de ce *dandy* nerveux fin-de-siècle, il importe néanmoins de signaler la présence de ce personnage-type du roman du XIXe

siècle, autrement dit, le célibataire, qui est énormément représenté dans la littérature symboliste, décadente et naturaliste, comme l'enfant rebelle des normes et des mœurs de l'époque.

Le célibataire est contesté par la société bourgeoise, et il trouve en l'art un refuge et une résonance avec ses confrères semblables. Le célibataire, déterminé par rien d'autre et personne d'autre que lui, trouble et vexe les adeptes bourgeois de l'ordre et de la division. Comme le dit J. Borie : « Cette royauté familiale du bourgeois rabaisse le célibataire à son rang de simple individu, *sans importance collective*, selon une citation fameuse » (Borie, 1991, p.35). Il ne participe pas réellement à la vie, car il n'a pas de cause dans une démocratie qui valorise surtout l'enracinement de la famille et la vie privée, et il n'a pas de réel avenir, car il n'a pas d'héritiers. « Il est associé au désordre et à la transgression, notamment de mœurs et de lois bourgeoises (*ibid*, p.35), et il « suscite aussi un sourire de commisération » (Borie, 1991, p.36). Cependant, la pitié, le mépris et l'incompréhension qu'il inspire aux bourgeois est plus que certainement mêlée de rivalité envieuse, et ceci est vrai aussi dans l'autre sens, chacun méprisant l'autre car il détient quelque chose d'enviable, le bourgeois l'argent et le pouvoir, le dandy la liberté et le loisir.

Dans la lignée de ce que nous disions sur la tournure oblique de la caricature, qui peut être complaisante et se moquer d'universaux humains, et par conséquent, de soi-même, la caricature du célibataire est particulièrement auto-ciblée, car Huysmans est ce célibataire, ce dandy. Il ne s'est jamais marié, mais vivait en concubinage avec Anna Meunier. L'unicité et la constance des caricatures huysmansiennes du célibataire renforcent davantage le soupçon d'une mise en scène de l'auteur ou au moins de tendances psychiques qui lui sont propres, si ce n'est pas son *moi*, son *identité* manifeste. Par conséquent, la caricature du célibataire est entre autres ironique à cause de cette ambiguïté de l'ironisant/l'ironisé. L'observateur de l'ironie qu'est le lecteur perçoit le discours sur deux plans : il y a introspection critique et auto-dérision, plainte et rabaissement de soi, son sort et ses défauts ; mais en même temps le discours est narcissique car le sujet s'estime, et doit veiller à la cohésion de son *moi*, de son être, et ne peut pas casser l'icône qui est lui-même à ses yeux. Ce n'est donc pas pour rien que Hamon appelle « le dandy (...) figure emblématique de l'ironiste moderne » (Hamon, 1996, p.4), le dandy exemplifiant le mieux ce discours dépréciatif de soi tout en s'adorant jusqu'au bout et méprisant les autres.

Le célibataire, ou le *personnage des petites misères*, agrandit et hyperbolise tout, jusqu'à la démesure, selon Bonnet : « Le personnage des petites misères se poste donc en spectateur passif d'un incongru qu'il contribue en réalité à instituer (...) La chronique des petites misères se caractérise en effet essentiellement par une perception hyperbolique du réel » (Bonnet, 2003, p.120). Le comique du célibataire use de procédés habituels de l'hyperbole, et amplifie à peu près tout, transformant le plus souvent l'ordinaire banal en tracés traumatiques.

P. Jourde rejoint les théories de Bergson sur la mécanisation, et appelle cette vision dépréciative excessive la marche normale de la « *[m]achine célibataire* » qui « se contente de recycler le négatif » (Jourde, 2001, p.42). L'exagération est effectivement prévisible et constante, comme une machine, chauffée d' « énergie négative » (*ibid*, p.49). Et paradoxalement, comme le dit André Breton, cette négativité « parvient à ce résultat paradoxal de libérer en nous le principe de plaisir » (Breton, 1966, p.247-248).

Toujours est-il que le comique est contextuel et subjectif. Il est intéressant d'imaginer la réception du récit de célibataires comme André et Cyprien à l'époque de sa publication, et chercher à savoir si le rire qu'il inspire est du même genre que le rire de nos jours. Pour les lecteurs d'aujourd'hui il n'est pas aisé de faire abstraction de notre situation actuelle, vivant au XXI^{ème} siècle, où le célibataire est un individu accepté dans la société, et qui ne subit pas tant de reproches. Pour nous, le célibataire de Huysmans suscite donc un rire à plusieurs niveaux, car comme le dit Borie : « Aujourd'hui, le célibataire n'est pas si différent des autres, et il ne serait pas pris au sérieux à faire tant d'embarras » (Borie, 1991, p.60).

Le célibataire d'En ménage

Caricature composite – le type huysmansien

Dans le roman *En ménage* il y a deux personnages, André Jayant et Cyprien Tibaille, ou si l'on veut croire A. Meunier, on ne doit pas parler de « ses personnages [mais] plutôt de son personnage, car il n'y en a qu'un » (Meunier, 1885, page internet). Je préfère quand même y voir deux personnages principaux (et même trois, si on compte le narrateur, souvent faussement objectif) qui en revanche se font face comme un individu devant son miroir, et font l'objet d'une même *caricature*, deux instances psychiques au sein d'un même corps caricatural, celui du célibataire.

Déjà au tout début du roman le narrateur les décrit comme des ombres « s'enchevêtrant » et il y a une évidente volonté de les rapprocher, de les « confondre » :

Ils marchaient lentement, côte à côte (...) Deux horloges entremêlaient leurs coups ; l'une, au loin, vibrait doucement, en retard d'une seconde sur l'autre ; la plus proche découpait, nettement, presque gaiement son heure. (...) leurs ombres se brisaient (...) Souvent elles s'enchevêtraient, se confondaient, s'unissaient des épaules, ne formaient plus qu'un tronc ramifié de bras et de jambes, surmonté de deux têtes (*EM*, p.295)

La caricature du célibataire se montre aussi particulièrement constante à travers le corpus de l'auteur, par exemple ressemblent André et Cyprien incontestablement à Folantin, à Des Esseintes et à Durtal. Tantôt dans cette étude je prendrai des exemples d'André, tantôt de Cyprien, les deux caricaturant le *célibataire* au dix-neuvième siècle. Même si à strictement parler, André n'est pas un célibataire *a priori*, nous utiliserons tout de même cette dénomination, à l'instar de Jean Borie et de Gilles Bonnet, et le privilègerons à au mot *dandy*²².

La dégradation, le rabaissement

Ici nous allons relever les caractéristiques comiques de son portrait, qui rentre dans une tradition ancienne comique, consistant à dégrader et à rabaisser. Dans ce roman, André n'est pas un picaro héroï-comique, mais il a quand même une vision du monde démesurée et exagérément désespérée qui inspire une pitié tendre qu'on remplace par le rire, comme l'explique la psychanalyse par l'épargne psychique de cet affect inconfortable. Le célibataire huysmansien semble convaincu que les petits détails, les petites misères de la vie quotidienne sont un calvaire impossible.

André appréhende à peu près tout, renchérit le caractère négatif des expériences vécues et noircit, par anticipation, les expériences futures. Une chose qui le caractérise est cette crainte du ridicule :

Sous une apparence d'homme délibéré, il cachait une timidité de jeune fille, une peur terrible du qu'en dira-t-on et du ridicule. Il hésitait, dans les circonstances les plus simples de la vie, à prendre un parti, oscillait, voyait des difficultés

²² Le mot pose d'ailleurs problème parce que c'est un mot d'emprunt anglais, et même s'il est utilisé en français, son emploi est difficile. Par exemple, faudrait-il parler de dandies ou de dandys, au pluriel ?

partout, les résolvait parfois avec la bravoure d'un poltron et regrettait, deux minutes après, la fermeté dont il avait fait preuve (*EM*, p. 356)

Ce qu'il redoute le plus semble être sa vie amoureuse et les différents modes de vie, que ce soit le célibat ou le mariage et tous les degrés et variantes entre les deux. Le mode de vie qui fournit peut-être l'effet le plus comique est celui où, logiquement (en lien avec la psychanalyse et ce que nous avons dit de la supériorité du lecteur sur l'objet comique), il est le plus vulnérable, c'est-à-dire lorsqu'il s'avoue être en quête, à la recherche de l'autre. C'est là qu'il s'expose le plus à la gêne et au ridicule car il risque le rejet et, encore une fois, en craignant le ridicule il se rend davantage ridicule :

La pensée d'aller échanger de discrets signaux au travers des vitres d'une boutique de modiste ou de cordonnière, de se laisser rabrouer à la porte, de perdre son temps à de tels essais, la crainte d'être ridicule, l'arrêtaient. D'ailleurs, il n'avait que peu d'illusion sur ses charmes. Il savait ne pas avoir ce je ne sais quoi qui fait qu'un homme même infirme et laid enjôle immédiatement une femme. Il connaissait assez la vie pour ne pas ignorer que l'intelligence, que la distinction ne sont que de maigres atouts auprès des filles qui se toquent du plus affreux goujat parce qu'il a l'œil polisson ou féroce, qui s'en énamourent jusqu'à la folie pour des motifs qu'elles ne parviennent pas à démêler elles-mêmes (*EM*, p.370)

L'homme qui cherche une femme est déjà exposé au danger d'être rejeté, mais l'homme qui « n'avait que peu d'illusion sur ces charmes » est encore plus vulnérable, et joue avec le danger de blesser davantage une image de soi-même. Le « lecteur, prompt à se divertir des malheurs du personnage, est bien vite rappelé à l'ordre par une mention en appelant à sa compassion » (Bonnet, 2003, p.144). Lorsque le lecteur ressent de l'empathie pour le célibataire, il ressent par extension de l'empathie pour la faiblesse humaine et, par conséquent, pour sa propre faiblesse.

Le célibataire n'a pas de compagnon stable pour le rassurer et réparer les pots cassés de son égo, et il mène une existence cyclique, oscillant entre le doute sur soi-même, une consolation passagère par telle ou telle conquête, la jouissance hautaine et le mépris pour les autres, qui s'estompe enfin et se transforme en cette lamentation initiale de soi-même.

Même lorsque André va bien et se sent mieux, le lecteur s'en divertit, riant alors de l'héroï-comique : André triomphe d'avoir dormi avec Jeanne et avoir vaincu la gêne :

« Il éprouvait pour l'instant une fermeté virile ; il voulut profiter de ces dispositions et il chaussa ses pantoufles, d'un air belliqueux, résolu à livrer bataille » (*EM*, p.415). Le lecteur imagine que cette disposition belliqueuse ne durera pas, et qu'André reviendra à son stade d'auto-dépréciation.

La loi de Murphy

« Ce célibataire aurait sa place aux côtés de Charlie Chaplin. Il est de ceux qui font rire avec leur douleur : il transforme un mal d'estomac ou un fiasco sexuel en occasion de comique » (Borie, 1991, p.44). Comme Charlot, puis aussi comme les personnages des films de Woody Allen, le célibataire est nerveux, pessimiste, hypocondre, croyant implicitement à l'empirique loi de Murphy, qui dit que tout ce qui peut arriver de mal arrivera, que l'échec et le ratage sont à prévoir. G. Bonnet l'appelle « le tragique de l'anticipation » (Bonnet, 2003, p.124). Il rapproche l'état d'âme du « personnage des petites misères » d'un paranoïaque qui accuse le monde de comploter contre lui (*ibid*, p.123).

C. Elkabas parle de la figure du célibataire dans la littérature naturaliste, et lui donne pour épithète ce qui sera appelé ultérieurement à propos de l'œuvre de Kafka : « kafkaïen ». « Nous y découvrons une *res comica* considérable, celle d'un comique kafkaïen, où on tourne en rond en croyant avancer, où le but finit par s'abîmer dans l'inutilité de l'acte » (Elkabas, 2004, p.23). Il semble hypersensible, soumis et assujéti aux lois du monde qui l'entoure. Le héros kafkaïen héritera de ce personnage du célibataire, impuissant et écrasé par des forces obscures et incompréhensibles.

Le célibataire appréhende donc le monde autour de lui, qu'il trouve hostile et austère, et par mesure de défense, avant même qu'il ne lui arrive des catastrophes et des ratages, il s'arme contre leur éventualité en exagérant l'expérience désagréable, pour ne pas avoir à l'attendre. L'exagération et l'anticipation du ratage soulagent finalement l'appréhension, et libèrent même du plaisir, selon Jean Borie : « On exagère (...) pour prévenir l'inévitable et le désarmer par une comédie. On crie *avant* d'avoir mal » (Borie, 1991, p.78-79).

Lorsque le célibataire s'est armé et préparé pour l'arrivée des petites misères qui n'arrivent pas, cela relève du miracle :

Lorsque nous ne recevons pas de tuiles sur la tête, nous sommes pleins de joie, et c'est miracle pourtant quand avec un idéal aussi court il ne nous tombe pas sur la caboche de

formidables gnons ! André l'approuvait d'un geste navré
(EM, p.306)

Donc, le célibataire vit une existence qui a vraisemblablement une constance pathique, alors toute absence de ratages et de catastrophes est surprenante.

La vie de célibataire d'André, incapable d'être seul, et celle de mari trompé insatisfait aussi du carcan marital, crée un éternel dilemme qui n'offre pas d'apparente issue heureuse. Ce dilemme contribue à sa nervosité et lui inspire sans doute ces angoissants cauchemars de manquer de contrôle sur sa vie et sur son état d'âme :

il rêvassait encore, remâchait et ruminait ses embêtements, avait hâte de dormir pour oublier et il restait poursuivi, même dans son sommeil, d'un indécis ennui qui le faisait tressailler, tout à coup, avec cette angoisse terrifiante de quelqu'un qui dégringole un escalier, en rêve (EM, p.368)

Mais l'appréhension du monde et l'exagération des misères du quotidien ne se dirige pas uniquement vers ce monde extérieur. Le célibataire se renferme et se retourne aussi l'exagération, et se voit soi-même comme défaillant, son corps dysfonctionnel et ses pulsions et ses désirs comme méprisables. Comme le dit Bonnet,

[l]'œuvre de Huysmans dans son entier s'apparente à une chronique du corporel quotidien aux accents de litanie plaintive. S'il devient matière romanesque, c'est que ce quotidien ne va pas de soi : le personnage huysmansien vit en effet son rapport au monde sur le mode du conflit et de l'affrontement (Bonnet, 2003, p.115)

Le corps, le besoin, le désir

Un problème de classification intervient à ce stade, car le sujet du corps du célibataire utilise à la fois les procédés de l'atténuation et de l'exagération. Il est à la fois le symbole synecdochique de l'homme, souvent sursignifié au détriment de sa morale, et en même temps tellement amplifié, son importance est tellement exagérée qu'il fait penser au procédé de l'hyperbole. Tenant compte de cette ambivalence, dans cette étude il paraît plutôt comme le lieu de l'obsession hyperbolique du besoin, du désir et de la souffrance de ces deux derniers. C'est cette prépotence du corps, subjuguant le sujet, qui reste comme prisonnier de son corps, et la vision de lui comme d'un despote vivant et à part, qui fournissent le comique hyperbolique, contrairement à la vision qu'on peut avoir du corps comme synecdochique. On ne s'en étonnera pas puisque beaucoup associent la caricature en général au grossissement des traits et à l'importance

exagérée du corps. Gilles Bonnet dit que la caricature « s'attaque en premier lieu à l'intégrité de la personne, en ne retenant de sa victime que ce qui l'englué dans sa matérialité : le corps. La caricature procède alors par réduction sauvage et schématisation abusive » (Bonnet, 2003, p.23).

Le célibataire est effectivement un nerveux, sensible, paranoïaque, hypocondre, et semble soumis et régi par son corps et ses lois, que ce soit pulsions lubriques ou symptômes maladifs. Gilles Bonnet dit que le « prosaïsme du quotidien s'évertue à ramener l'attention vers le corps et ses troubles » (Bonnet, 2003, p.118) :

L'épiderme devient la scène principale de ces malaises quotidiens. Lieu public presque au même titre que le restaurant, la peau peut jouer un double rôle. Protectrice, elle préserverait l'intime des agressions de l'extérieur ; perméable ou du moins rendue hypersensible par la prégnance des nerfs, elle traduit et transmet le contact du monde en sensations, toutes désagréables (Bonnet, 2003, p.136)

Or, « dès que le souci du corps intervient, une infiltration comique est à craindre » (Bergson, 1963, p.411). Bergson insiste sur le comique qui naît lorsqu'une personne est « *taquinée* par les besoins du corps » (*ibid*, p.411) et dit : « *Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause* »²³ (*ibid*, p.411).

C.Lloyd dit que

[I]a source essentielle du comique chez Huysmans provient donc du rapport tortueux entre le moi et la substance du monde extérieur, de la frustration perpétuelle d'un protagoniste (personnage fictif ou voix narrative) qui cherche la jouissance, la satisfaction ou tout simplement l'étouffement du désir et du besoin, mais qui ne trouve habituellement que la souffrance et la trahison dans tous les domaines où il s'aventure. Le personnage huysmansien qui veut assouvir les exigences de la sensualité est trahi par les défaillances de son propre corps, perçu comme une machine détraquée où les fonctions physiologiques normales dégénèrent en une série de maux et de déjections obscènes. (Lloyd, 2001, p.369-70)

La mise en scène du corps et de sa défaillance est alors comique par dégradation d'universaux humains, rabaisant « la dignité de tel ou tel homme en attirant l'attention sur sa fragilité, qui est générale à tous les hommes, et particulièrement sur la

²³ En italiques dans le texte.

dépendance de ses réalisations psychiques à l'égard de ses besoins corporels » (Freud, 1988, p.356).

Le célibataire voit son corps, certes, comme défaillant, mais puisqu'il appréhende à peu près tout, le corps lui sert aussi de refuge bienvenu. « Le corps n'est plus un lieu de communication et d'échanges avec l'extérieur, mais un refuge, une citadelle et un poste d'espionnage. Le célibataire s'y barricade » (Borie, 1991, p.77) avec une « appréhension terrifiée » (*idem*, p.78) du monde autour.

Pour résumer, le célibataire nerveux a du corps une vision extrêmement ambiguë. Le corps semble surtout être défaillant lorsqu'il entre en contact avec le monde, et c'est sans doute une des raisons pour lesquelles le célibataire se barricade en intimité avec lui, pour ne pas avoir à gérer les stimuli du monde extérieur. En effet, Cyprien est tellement régi par les lois du corps, qu'il voit l'espace de la rue comme un marché tentateur et troublant.

[C]e Paris, c'est si troublant avec son obscène candeur des pubertés qui poussent, son hystérie sympathique des femmes de quarante ans, son vice compliqué des bourgeoises plus mûres ! Ah ! c'est du gingembre auquel on a bien envie de goûter! (*EM*, p.325) ;

Et ces joies délicieuses de la rue, je les goûte, le matin aussi, quand je flâne sur les trottoirs. Alors j'examine les fillettes qui ont découché et qui trottaient, secouant un tantinet leurs jupes, baissant des yeux battus (*EM*, p.353)

La conscience souffre effectivement de ressentir le désir et exige son apprivoisement. Car l'homme qui désire est un homme qui n'est pas maître de soi-même, mais asservi par d'honteuses voix/lois du désir : « Ensuite, vois-tu, on a beau les avoir muselées, toutes les vieilles passions qu'on n'a pu placer se lèvent et aboient quand un jupon passe ! » (*EM*, p.325)

Comme les toxicomanes, le constat de la dépendance se fait difficilement, mais lorsqu'il se fait, il se mêle à la honte, au regret, à la douleur : « Loin de l'égayer, ces amours au grand trot l'affligèrent; ses ennuis devinrent même plus impérieux et plus aigus, dans cette langueur de cerveau que laissent après eux les excès charnels » (*EM*, p.368).

Lorsqu'il assouvit passagèrement son envie lubrique, il se réveille le lendemain assailli de honte et de regrets, voit son reflet triste dans la vitre : « Là, il s'aperçut dans

la glace d'un magasin, pâle et les joues tirées. Il brossa son chapeau avec sa manche d'habit, refit son noeud de cravate et rougit à l'idée que tout le monde pouvait deviner, dans ses bottines décirées, dans son linge fripé, dans sa mine blême, l'éreintement d'une nuit blanche » (*EM*, p.383).

Somme toute, le « rabaissement » et le « démasquage », ou la dégradation, de l'être fragile et de son corps, nous offrent une source riche de comique, intimement liée à la sexualité :

[L]e domaine du sexuel et de l'obscène fournit un très grand nombre d'occasions de gain de plaisir comique à côté de celui dont l'excitation sexuelle est empreinte, dans la mesure où l'être humain peut être montré dans sa dépendance vis-à-vis de ses besoins corporels (rabaissement) et où on peut mettre en évidence, derrière la revendication d'un amour unissant deux âmes, les exigences particulières du corps (démasquage) (Freud, 1988, p.389)

Besoin et peur de la femme

Le célibataire d'*En ménage* semble parfois avoir peur de la femme. Lorsque André retrouve Mélanie, sa bonne, il est appréhensif mais accepte qu'elle va le tourmenter avec son autorité implacable. Il a peur d'introduire une autre femme dans la maison :

L'idée d'amener Jeanne chez lui le renversa. Il aperçut la maison bourgeoise qu'il habitait, soulevée, le concierge cherchant noise à la petite, lui criant d'essuyer ses pieds, lui demandant, chaque fois, où elle allait; Mélanie outrée, déblatérant sur le compte de Jeanne, bougonnant, grognant, se refusant à la saluer et à la servir; il aperçut d'un coup, la tranquillité de son intérieur fuyant à vau-l'eau, remplacée par tout un enfer de cancans et de luttes » (*EM*, p.404)

Le célibataire a peur de sa bonne, parce qu'il est dépendant d'elle. Mélanie a beaucoup de pouvoir sur lui, et il semble que la relation d'André avec Jeanne dure car Mélanie lui a plus ou moins donné son accord. Il est aussi sensible au changement qu'elle inflige à son quotidien (Bonnet, 2003, p.119) parce qu'il voit en ce changement une critique implicite de sa manière de vivre sa vie. Mais malgré la peur que l'homme a d'elle et malgré le pouvoir tyrannique qu'elle a sur lui, la femme incarne plutôt une figure salvatrice en ce qu'elle protège le célibataire de la mélancolie et de la solitude. C'est un fait que le célibataire veut à tout prix « échapper à la solitude, (...) rompre,

coûte que coûte, la monotonie hébétante de sa vie » (*EM*, p.381). En attente désespérée du retour de la femme, comme un enfant, Cyprien se tourmente :

Cyprien se jugeait horriblement malheureux lorsqu'il était seul. Sa chambre devenait morne et il regardait à son tour, attristé, les aiguilles de la pendule, écoutant le tic-tac du balancier pour s'assurer qu'il n'arrêtait point. Comme le temps est long, disait-il, et il éprouvait une réelle joie lorsqu'au bout de deux heures, il entendait le pas d'éléphant de Mélie ébranler les marches (*EM*, p.448)

Le comique bouffon de l'homme qui appréhende le monde, prévoit le mal, n'a pas assez de confiance en lui, qui a honte de son désir et qui exagère toutes ses fautes et ses défauts, doit aussi avouer, malgré lui, qu'il a non seulement besoin de plaisirs lubriques, mais de l'amour, et de la femme, par contiguïté. Comme le dit André lui-même : « Ah! les hommes sont tout de même à plaindre quand ils vivent isolés » (*EM*, p.469). Mélie est d'accord sur ce point : « un homme, c'est perdu quand c'est seul; c'est, sauf votre respect, si empoté de ses dix doigts, c'est si inconsistant et si flemme » (*EM*, p.460). L'homme doit avouer après tout qu'il a besoin de la femme, car il ne supporte pas la solitude : « Quant à moi, la vie de garçon m'embête; à être toujours seul, je me consterne et je me ronge; pour tout dire, je suis las et les latrines de mon âme sont pleines! » (*EM*, p.449).

Avoir besoin de la femme équivaut donc à s'avouer incomplet et insuffisant, et ceci contribue à l'image dégradante que l'homme a de lui-même : « c'est foutant à la fin, car on a encore plus besoin d'elles quand on est détraqué ou vieux que lorsqu'on est bien portant ou jeune » (*EM*, p.462). Obligé de reconnaître, comme nous l'avons vue, qu'avoir une femme dans sa vie change l'homme et son habitat, cette constatation fait peur.

Malgré la misogynie discutée en deuxième partie, l'homme avoue son incompetence et son besoin pour y palier des femmes. Rentrer en ménage avec une femme oblige à s'adapter à ses règles, et tomber amoureux ressemble presque à un subterfuge, où on se « laisserait happer » (*EM*, p.312).

L'homme semble donc associer son désir de la femme à une espèce de défaite, comme s'il était lui-même victime du désir suprême de la femme, qui est de posséder un homme, de le contrôler, de l'appriivoiser et de le changer (Borie, 1991, p.67).

Tous les deux amis sont dirigés par cette force, pourtant pas si obscure que ça, car intrinsèque, qu'est l'instinct libidinal et le besoin de l'affection de l'autre. Cyprien a

du mal lui aussi à avouer une telle chose à son ami. Succomber au « collage » fait preuve de faiblesse, comme s'ils s'étaient déclarés perdants à leur bataille, piégés par l'ennemi qu'est la femme ou la société. Ils ont beau avoir des convictions, même le plus cynique de tous finit en ménage, et ils sont obligés de rire de ce besoin comme d'une faiblesse : « c'est peut-être drôle de mépriser les femmes, mais comme on ne peut s'en priver » (*EM*, p.386). Toutes les déclarations des hommes sur le prétendu despotisme des femmes prouvent tôt ou tard qu'ils ont peur non de la femme et de son régime, mais d'avouer qu'ils ont envie de le subir : « c'est que devant les femmes, il n'y a pas de gens malins, il n'y a pas de gens forts; ceux qui déblatèrent le plus violemment contre elles sont ceux qui ont le plus peur et qui sont le plus sûrs d'être échaudés » (*EM*, p.452).

Ils ont simplement peur de l'avouer : « L'aveu lui échappa, la femme manquait » (*EM*, p.364). La peur de la femme dérive de l'appréhension du besoin d'elle, qui réduit l'homme. Logiquement le besoin et l'envie mêmes sont ressentis comme causes de la petitesse et la mesquinerie de l'homme, qui se voudrait libéré de toute dépendance, et qui se rêve auto-suffisant.

La crise juponnière – une maladie des sens

Nous avons déjà attiré l'attention sur la formulation huysmansienne de « crise juponnière », en interrogeant tout particulièrement l'emploi du terme « juponnière », afin de saisir sa signification. Ici en revanche, nous nous attarderons sur le substantif de « crise », qui semble bien être la vision hyperbolique de l'état psychique et sentimental du célibataire, perçu comme une maladie des sens. Au lieu de voir dans le désir charnel une source de plaisir et de bonheur, André voit « sa vie de garçon » comme « troublée par des appétences charnelles, par ces besoins de câlineries et de tendresses » (*EM*, p.301).

Rappelons pourtant qu'avant la découverte de l'adultère, André prescrivait le mariage comme calmant des fureurs libidinales et émotionnelles, comme un médicament pour les sens. Il prêchait les bienfaits du mariage, car le célibat se caractérise d'attentes et d'espoirs comblés et déçus tour à tour, de hauts de bas passionnels et douloureux, que le mariage peut calmer et contrôler. Mais ce qui est comique, surtout après coup, c'est le fait que le mariage non plus n'est pas un état entièrement fiable, capable d'assurer la stabilité et la placidité psychique. Les propos

d'André sont donc ironiques par prolepse, car sa femme ne méritera pas la dénomination « honnête » :

[E]st-ce une vie que d'avoir le cœur perpétuellement barbouillé par les crasses des filles ; est-ce une vie que de désirer une maîtresse lorsqu'on n'en a pas, de s'ennuyer à périr quand on en possède une, d'avoir l'âme à vif quand elle vous lâche et de s'embêter plus formidablement encore quand une nouvelle vous la remplace ? Oh, non, par exemple ! Bêtise pour bêtise, le mariage vaut mieux. (...) le plus sage est encore de risquer la chance, de tenter d'être heureux avec une femme qu'on suppose avoir été bien élevée et qu'on croit honnête (*EM*, p.298)

André va vite changer d'avis, après la découverte, et avant de constater le manque critique et douloureux, il condamne le mariage et exalte la liberté :

je vais recommencer ma vie de garçon ; baste ! au fond, tu es dans le vrai, je n'étais malheureux que par ma faute ; je m'étais forgé un tas d'idées, la solitude, le manque de baisers propres, le silence, le soir, dans le lit, le réveil sans gaminades, tout un idéal de fleuriste ! c'est égal, cela finit tout de même bêtement quand on y songe ! (*EM*, p.306)

Comme André transforme même le plus banal des quotidiens en catastrophes, il va de soi que pour lui le désir et le besoin amoureux sont amplifiés au maximum et sont ressentis comme une crise. Huysmans invente donc l'expression « crise juponnière » pour décrire cette sensation du célibataire. La première mention part d'un comique de type gnomique, comme si le mot et le concept étaient parfaitement connus : « Alors la crise juponnière vint » (*EM*, p.363), comme une saison à laquelle on s'attend.

Huysmans part donc ironiquement du principe que tous savent ce dont il parle, mais en même temps, il a l'espoir que les symptômes de cette crise soient suffisamment connus et partagés pour que le mot la désignant se comprenne vite. Huysmans était par ailleurs très fier de ce passage et de son exploration psychologique : « Lisez 'la crise juponnière', dans *En Ménage*, et songez que nulle part ce minuscule district d'âme n'avait été encore entrevu avant lui ; combien la monographie de cette crise est juste, et avec quelle savante lucidité il nous la montre ! » (Meunier, 1885, page internet)

J. Borie parle de cette vision du besoin ressenti comme une crise :

Dans cette expression un peu insolite, c'est moins l'adjectif qui m'intéresse (la jupe représente la femme comme la culotte symbolise l'homme) que le mot *crise*. *Crise* indique une perturbation sévère qui détruit toute régularité, qui oblige

à un état d'urgence, mais surtout *crise* est une métaphore d'origine indiscutablement médicale : on souffre d'une crise juponnière comme on pourrait souffrir d'une crise de rhumatisme (Borie, 1991, p.86)

Le solitaire en manque d'amour est donc comme un malade en crise, confiné au lit, sous les couvertures, il a froid, il a de la fièvre, il a peur de mourir. Il s'identifie donc pleinement à un malade, veut qu'on le plaigne et qu'on le soigne. Le malade se plaint aussi du flegme de ceux qui ne sont pas malades :

Il eût voulu que Cyprien marchât sur la pointe des pieds, comme dans ces chambres de malades, où l'on fortifie le patient avec un simple regard et une poignée de main. Malheureusement, Cyprien était incapable d'apaiser un chagrin quelconque. Comme la plupart des célibataires, il ne jugeait point d'ailleurs que les misères conjugales des autres méritassent une pitié bien longue (*EM*, p.308)

Mais pour le lecteur, cela paraît dérisoire, pourquoi mériterait-il de la pitié ? C'est un sentiment plus que normal que de ressentir le besoin, et la dramatisation du sentiment rend la vision d'André malade comique.

Déçu par l'insensibilité de son ami, André a été délaissé par d'autres prétendus apaisements de sa crise. Il croyait trouver un refuge dans l'immortelle littérature, mais elle l'a déçu de même :

De même que pendant la période de la crise juponnière où il demandait à des livres l'apaisement de ses ennuis, il n'en découvrit point, la littérature s'étant peu, jusqu'à ce jour, occupée de ces sensations tristes ou joyeuses qui s'éveillent chez l'homme, dans la solitude, sans cause bien définie, souvent (*EM*, p.464)

En fait, rien n'allège sa douleur. Lorsque Jeanne laisse André, il retombe dans un état critique et les symptômes de la maladie réapparaissent. Dans un passage des plus hyperboliques et plus emblématiques de la vision hyperbolique d'André, il parle de sentiments d'une manière médicale et pseudo-anatomique, énumérant maux et cures, « symptômes » et « périodes ». Les paragraphes comme celui-ci se font longs, cadencés avec un rythme accélérateur et amplificateur, finissant par l'apothéose exagérée de « l'écroulement d'une vie », en « dégâts » et en « ruines » :

Après le ressentiment de l'outrage subi, les postulations courroucées et les amers regrets des caresses absentes, après les souvenirs ranimés des époques lointaines et les réveils aussitôt éteints des amours défuntes, après les sourdes

convoitises des atmosphères féminines et les violentes séditions contre une existence murée, sans jour, sans intérêt, sans femme, la première période de la crise avait cessé. Alors plus de lancinantes angoisses, plus de fièvres chaudes, d'idées fixes, plus de folles défaillances et d'affreux sursauts, mais une sorte de langueur charmante comme celle d'une convalescence, un lent apaisement de pensées, une complète résignation, une pâle quiétude, une rêverie mélancolique et souriante, un sentiment consolé et tendre comme celui que l'on éprouve parfois, le jour des Morts, devant une tombe d'ami depuis longtemps close. Puis ces symptômes de la deuxième période avaient aussi disparu et la maladie semblait usée, quand tout à coup, au reçu de la lettre de Jeanne, elle se déclarait encore en un brutal accès; alors, une abdication de soi-même, une détresse sans remède, un spleen sans recours, l'accablèrent; il s'affaissa sous l'écroulement d'une vie qui, à peine reconstruite, s'abattait de nouveau, ensevelissant ses dernières espérances sous un bruyant monceau de dégâts et de ruines. (p.436-7)

A nouveau, l'exagération se fait ridicule, car tous les lecteurs ont déjà senti le besoin et l'envie de l'autre, sans pour autant le rapprocher d'une maladie. André énumère les « symptômes » physiques et psychiques de la crise, ainsi qu'il divise la progression de la crise en « périodes », comme si on pouvait véritablement discerner à quel stade de sa maladie il se trouvait. Comme les hauts et les bas d'une telle maladie, la crise juponnière est cyclique, vacillant entre « brutal accès » et « convalescence ».

Comme le modèle du comique du ratage anticipé chez ce genre de personnage, il y a aussi un comique qui montre à quel point le célibataire prévoit et appréhende le caractère cyclique, le fatalisme des crises, comme s'il s'agissait d'une grippe saisonnière.

Ces crises juponnières se rapprochaient, de plus en plus fréquentes. Autrefois, elles le traquaient pendant un jour ou deux et disparaissaient durant des semaines entières; aujourd'hui elles s'éternisaient et lorsqu'elles paraissaient avoir enfin quitté la place, elles surgissaient de nouveau sous le plus futile prétexte de pensée. André se demanda si la chasteté de ses sens devenus tardifs ne contribuait pas à le jeter dans ces phases de découragement et de tristesse (*EM*, p.368)

De même qu'André, Cyprien souffre aussi et exacerbe son mal libidinal et affectif, redoutant ce besoin véhément qu'il a de la femme. Nous avons déjà vu l'extrait, mais il importe de regarder plus précisément le vocabulaire hyperbolique.

Cyprien, comme André, voit le besoin comme une maladie psychique, qui le hante et qui le fait songer

aux épouvantes d'une catastrophe, aux agonies solitaires, aux morts lamentables des galeux et des parias. Cette perspective de crever misérablement, dans une chambre, la porte laissée entrouverte par la garde partie, tandis que les locataires passent en chantonnant dans l'escalier, s'implanta, poussée dans son cerveau, rivée par les souffrances qui l'assaillaient. Une peur terrible, une de ces paniques qu'on ne raisonne pas, le saisit (*EM*, p.448)

C'est comique en effet de voir comment ces deux hommes gèrent un sentiment qui devrait aller de soi et devrait inspirer une minime appréhension plutôt mêlée de plaisir et de curiosité. La crise s'établit à la suite d'une constatation de la peur « d'agonies solitaires » et la « perspective de crever misérablement ». Comme nous l'avons dit à propos de la loi empirique du pire, le célibataire huysmansien, même s'il espère une lueur positive, anticipe plutôt que « les désastres [soient] proches » (*EM*, p.452).

Effectivement, quand on souffre d'une crise, il faut y trouver un remède. Jean Borie dit qu'il « est assez étrange qu'un besoin vital soit ressenti comme le signe d'une maladie. (...) : il va s'agir de le *traiter* » (Borie, 1991, p.86). Dans une étude précédente Borie avait dit « [l]a vie est une maladie dont le besoin est le symptôme. Et sur le besoin sans cesse prospère horriblement une surinfection, le désir » (Borie, 1985, p.95). Dans le roman, les exemples se multiplient, dont celui-ci : « [d]ans ses moments de lucidité, il cherchait un remède qui jugulât la maladie dont il souffrait » (*EM*, p.372).

La chasse aux remèdes est typiquement idéaliste et rêveuse, croyant toujours que la prochaine alternative va guérir le mal :

De même que ces malades abandonnés qui, devant l'annonce d'un médicament infallible, se persuadent avant même d'en avoir usé et malgré les déboires qu'ils ont endurés déjà devant des réclames semblables, que celui-là est plus actif et que, seul, il aura la vertu de les remettre sur pied (*EM*, p.368)

Et ceci est vrai pour le remède qu'André croit initialement avoir trouvé : le libre assouvissement du désir avec une professionnelle ou ce qu'il appelle « la femme hebdomadaire ». « André souriait avec jubilation, se répétant qu'il tenait enfin le remède aux crises juponnières futures » (*EM*, p.385). En revanche,

Ce remède qui lui avait paru souverain pour couper la fièvre juponnière, la femme hebdomadaire qui n'est pas une maîtresse et qui n'est déjà plus une passante, agit efficacement sur lui, mais par des effets autres que ceux qu'il avait prévus.

La cure s'était accomplie, non par l'activité du remède lui-même, mais par la répugnance qu'avait causée son absorption. La lassitude des bêtises féminines avait guéri André de la femme. » (*EM*, p.393)

Mais comme on pouvait s'y attendre, avec un personnage pour qui tout échoue, chaque remède reste insatisfaisant, et le lendemain d'effet est impitoyable.

« Ce qu'on appelle la sexualité n'est plus du tout le moyen d'accès à un plaisir, mais un médicament à doser pour faire disparaître un besoin. Un besoin se manifeste, il est ressenti comme un désordre, une perturbation, un malaise. Il faut lui appliquer le soulagement comme un palliatif. Le désir demanderait à jouir, de son objet et de lui-même. Le besoin se contente d'être apaisé » (Borie, 1991, p.87). Cette idée de l'assouvissement des désirs comme « émétique » apaisant est évidemment comique pour nous les lecteurs. En outre, on imagine volontiers que c'est une profonde ironie, car le célibataire aime être en quête et avoir ses sens bouillonnant et vifs, mais pas endormis et fades. Nous verrons ce sujet de plus près dans la quatrième partie.

Mélancolie et pessimisme

Au seuil de son appartement, qui précédemment fut la scène de l'adultère de sa femme, André voit sa vie comme « un horizon de misères sans bornes ; il évoqua sur ce palier l'abandon de tout un avenir de gaieté et de paix » (*EM*, p.303). Comme nous l'avons vu, dans le chapitre sur la crise juponnière et les petites misères du célibataire, cette vision négative des choses, c'est le type de structure comique qui correspond à ce que Noguez appelle « *La fausse naïveté* (...) plutôt l'inverse (...) ce qui va de soi comme n'allant pas de soi » (Noguez, 1969, p.49). C'est l'histoire de l'enfant ébahi, l'étranger « à qui tout semble étrange » (*ibid*, p.50).

Selon G.Peylet, « [l]a mélancolie est une forme de narcissisme » (Peylet, 2000, p.48). Elle démontre un égoïsme et une importance de soi-même, comme si le monde était un objet qui avait déçu les espérances de l'égo, c'est une attitude indulgente et plaintive outre mesure, accompagné de supériorité envers ceux qui n'ont pas la clairvoyance de ressentir la mélancolie de la vie. C'est bien sûr un mécanisme de

défense très haut, pour s'assurer de ne pas sombrer dans la détestation de soi, mieux vaut de projeter le dédain sur l'autre.

Selon Freud, la vision mélancolique est cette souffrance, cette maladie, qui ne cherche pas de soulagement véritable :

A la différence du sujet dépressif, le sujet mélancolique ne cherche pas même à soulager sa souffrance et verse le plus souvent dans un profond mutisme. Né qu'il est sous une mauvaise étoile et déterminé par la fatalité, la réalité lui reste définitivement hostile et ne peut manquer de le mener à la catastrophe s'il lui arrivait de l'investir de quelque manière (Kaufmann, 1998, p.306)

Nous voyons à quel point ceci est pertinent pour André, qui est hostile, et croit à la catastrophe permanente. Il veut en fait perpétuer cet état maladif et ne cherche peut-être pas après tout un calmant à ses fureurs. Il a besoin de les canaliser, de les sublimer dans l'art, sans doute.

Ce dont le sujet souffre, un sentiment douloureux, semblable au deuil et à la nostalgie, devient par la suite presque glorifié et sublimé, car il fait vibrer et battre le cœur et l'âme, donc il rassure le sujet qu'il vit des passions turbulentes palpables, ce qui devient synonyme de richesse et de grandeur, comparé à son contraire, le vide.

Le célibataire mélancolique assume quelque part un rôle responsable, selon lui, dans « l'ordre de la vérité » :

le mélancolique accepte de reprendre à son compte la faute ignorée des générations qui lui assure la place d'exception qu'il occupe dans l'ordre de la vérité, de même qu'elle maintient son langage dans l'ordre symbolique sous les auspices d'une alternative absolue : l'idéal ou la mort (Kaufmann, 1998, p.311)

Etre heureux équivaut à un état d'aveuglement aux vilenies de l'homme et du monde, une obstination hébétée de se représenter *faussement* le monde et d'y vouloir voir un espace ludique et joyeux. Les gens heureux « obtiennent, en guise de nourriture et de réjouissance, en plus de ce qui leur est dû, un peu d'illusion ! » (EM, p.327). La « réjouissance » est donc une « illusion ». N'est-ce pas une des caractéristiques de l'ironie, la désillusion ?

André et Cyprien, selon le narrateur, « avaient un genre d'esprit semblable, une vision mélancolique de la vie » (EM, p.355). On veut bien croire qu'ils se définissent comme ça l'un et l'autre aussi, et ils ont du plaisir à voir qu'ils ne sont pas seuls à

partager ce sentiment, mais sans doute ont-ils encore plus de plaisir à imaginer que beaucoup de gens ne le partagent pas avec eux. C'est ce sentiment d'identité singulière et supérieure à l'altérité qui console la souffrance qui en résulte.

Au-delà d'une mélancolie générale, ce fameux spleen, le célibataire est aussi pessimiste, fataliste et même nihiliste. La vision des deux amis dans *En ménage* de la situation de vie, du célibat ou du mariage ou toutes les autres variantes, en est la preuve majeure. Vingt ans avant la publication de *En ménage*, le nihilisme naissant en Europe à la même époque est très bien dépeint dans *Pères et Fils* d'Ivan Tourgueniev, où le discours du nihiliste Bazarov pourrait se résumer à un « à quoi bon » et à un questionnement d'à peu près tout. Le message de *En ménage* montre ce même « à quoi bon » exemplairement, avec une cynique conclusion qu'en dépit de tout ce que nous faisons, cela de même à rien. Encore une fois, cette vision nihiliste du célibataire est fataliste, où il a l'impression de tourner en rond et de n'arriver nulle part, et n'avoir rien à dire sur son avenir, dirigé par des forces obscures et puissantes, qui finalement, ont décidé dès l'exorde de le condamner à l'insatisfaction.

Il semble bien qu'à travers toutes les épreuves, tous les modes de vie, tous les états d'esprit, et toutes les méditations et spéculations sur ceux-ci, il n'y ait pas d'état qui donne satisfaction et fasse, paradoxalement (et nous allons nous poser la question relative à ceci), sortir de l'état de mélancolie. Ont-ils donc envie d'y échapper et envient-ils inconsciemment ces singes réjouissants ? Oui et non, ils envient la tranquillité, mais ne l'échangeraient sûrement pas contre l'inconfort de vie d'un intellectuel et d'un penseur.

Le célibataire se plaint effectivement souvent de son sort, mais il n'en voudrait sans doute pas d'autre. Par ironie, il se déprécie, mais le narcissisme est sous-jacent. Derrières de vraisemblables lamentations de sa propre médiocrité, l'éternelle mention passable dans la vie, l'ironie est à l'œuvre :

[D]ans son existence privée, dans son ménage, auprès de sa femme, auprès de Jeanne, il s'était montré comme ni un amoureux ni glacé, ni chaud, ni vaillant, ni lâche. Non, il avait été Monsieur tout-le-monde, une personnalité insignifiante, un de ces pauvres gens qui n'ont même point cette suprême consolation de pouvoir se plaindre d'une injustice dans leur destinée, puisqu'une injustice suppose au moins un mérite méconnu, une force (*EM*, p.435)

Nous imaginons plus que volontiers qu'André n'est pas un personnage médiocre, et que ce sont plutôt les bourgeois autour de lui qui mériteraient une telle description. En effet, le propos tenu est une moquerie des autres car il signifie qu'André n'est pas médiocre *a priori*, mais qu'il a sombré dans une existence qui ne lui est pas propre, en se pliant à la norme bourgeoise. Le propos vraisemblablement auto-ciblé masque alors une attaque de la médiocrité des autres, qui est incidemment le discours habituel du célibataire.

Le célibataire n'est peut-être pas non plus aussi mélancolique et pessimiste qu'il ne le prétend, et son discours, puisque ironique, ne peut l'être, selon Jankélévitch : « L'ironie est donc au delà du pessimisme et de l'optimisme, comme au delà du plaisir et de la douleur ; ainsi que Henri Heine dans *l'Intermezzo lyrique*, elle désespère avec humour et badine amèrement sur sa propre détresse » (Jankélévitch, 1964, p.145).

Le vocabulaire extrêmement plaintif et pathétique de la caricature hyperbolique libère du plaisir comique au lieu de susciter de la pitié.

Les situations et les sujets

Malgré la vraisemblance réaliste qui donne « l'illusion de la vie », certaines scènes dans le roman sont agencées selon une « disproportion petites causes/grands effets » (Bonnet, 2003, p.121), et ensuite répétées et juxtaposées en une litanie mécanique sans fin. Henri Bergson dit : « *Est comique tout arrangement d'actes et d'évènements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique* »²⁴ (Bergson, 1963, p.419).

Ainsi le célibataire est comme le « prisonnier des conséquences qui l'accablent » (Bonnet, 2003, p.121), le pantin à ficelles d'un quotidien redondant. Le quotidien hyperbolique vu à travers les yeux du célibataire réplique bien sûr ce même emprisonnement circonstanciel, mais parlons ici strictement de la scénographie de ces circonstances hyperbolisées et la récurrence des mêmes champs lexicaux pour les décrire.

²⁴ En italiques dans le texte.

Prosaïsme du quotidien – la gêne

Nous parlions de la mécanisation bergsonienne telle que relue par Philippe Hamon dans la partie précédente. Là il était question de mécanisation du langage, quant aux clichés et aux stéréotypes. Cette thématique ironique était effectivement plus en rapport avec l'atténuation, avec la réduction à un signifiant minime, ou *creux*, comme le dirait G.Bonnet. En revanche, la thématique qui nous intéresse ici est « 1) [c]elle de la 'mécanisation' des rapports sociaux (rituels et routines de la vie quotidienne, rituels mondains, religieux, professionnels, etc.) » (Hamon, 1996, p.66). Elle ironise par la répétition monotone du quotidien, qui nous passe par les yeux tous les jours sans qu'on y prête une attention particulière, et c'est donc par procédé d'enflure et d'exagération qu'une chose banale devient matière romanesque. « Dans les lieux privés comme dans les lieux publics, l'existence bute sur le désagrément et la gêne » (Dubois, 2001, p.89). Nous avons déjà ri du célibataire gêné d'amener des femmes chez lui, car il appréhende et agrandit tout, il a constamment peur d'être ridiculisé. Mais dans le comique de situation il y a beaucoup de scènes qui sont faites pour causer une gêne particulière, basée sur ce caractère du connu.

Le lecteur connaît certainement la gêne amoureuse, il se rappelle des moments fragiles et indécis, par exemple comme ici, où l'un ne sait pas comment embrasser l'autre :

Ils avaient atteint la rue Bonaparte où elle habitait. - Jeanne pensa qu'André allait l'embrasser et elle s'essuya furtivement la bouche, mouillée par la buée de l'haleine condensée sous le voile; lui, sous le prétexte de se moucher, s'essuya dans la même intention, les moustaches. Et, alors, ils s'embrassèrent, mais mal. Devenu timide, soudain, André ne la baisa que sur les joues et sur le front. - Des baisers de nounou et de père, dit-il, pour s'excuser, mais elle offrit bravement ses lèvres qu'il plaqua aussitôt sur les siennes, murmurant : alors, c'est entendu, je t'attendrai devant la porte; - samedi, à huit heures, n'est-ce pas? (*EM*, p.406)

La tentative de la part du narrateur d'exacerber la gêne, en en parlant particulièrement, est comiquement déjouée par la réplique de Jeanne, qui se montre déterminée et ferme.

Ci-dessous, le « comique, dans cette scène de toilette matinale, l'emporte sur le désolant » (*EM*, p.385) et malgré l'inconfort et la gêne, réussit à libérer, paradoxalement, du plaisir²⁵ :

Ils s'étaient réveillés, le matin, et l'embarras de deux gens qui, se connaissant à peine, se retrouvent, les yeux bouffis, l'haleine gâtée, les jambes entortillées les unes dans les autres, avait été rompu par Blanche qui laça gentiment ses bras autour du corps d'André. Ils s'étaient embrassés, puis le jeune homme avait sauté du lit, la priant de ne pas se déranger, comme elle le proposait, pour lui indiquer la place des outils de toilette.

Une fois dans le petit cabinet où trônait sous une planche pleine de bottines, dans un fouillis de camisoles et de jupes, un lavabo plaqué de marbre, André, la figure dans la cuvette, faisant le dauphin avec son nez, avait continué d'échanger des mamours avec Blanche qui lui criait de son lit:

- Tu sais la serviette à figure, c'est la première à gauche, sur le séchoir.
- Près du seau hygiénique, n'est-ce pas?
- Oui, mon chéri; tu as le savon?
- Oui, oui, ne t'inquiète pas; - et, dans un dégoulinis d'eau, dans un bruit de lavage, les gracieusetés avaient couru, sans arrêter, d'une pièce dans l'autre (*EM*, p.385)

La *gêne*, par excellence, s'illustre effectivement le mieux dans la scène d'amour, avant ou après, quand s'exprime toute la pudibonderie du corps dénudé et vulnérable:

Alors, il rentra dans sa chambre et enfouit son mouchoir sous l'oreiller du fond. - Il arrangea proprement le couvre-pied, le lissant avec le plat des mains, puis il se rendit dans le cabinet où il séjourna pendant quelques instants, enleva ses habits rapidement, mit sa chemise de nuit, inquiété encore par cette crainte persistante que Jeanne ne fût devenue molle.

Tout était prêt pour le coucher. - Il avait laissé de l'eau tiède, tiré le seau, préparé les serviettes; il retourna près de la petite et lui offrit les mains pour qu'elle se levât du fauteuil. Toute frissonnante, les yeux brillants, les cheveux dérangés sur le front, elle quitta le salon et disparut dans la pièce réservée où elle tâcha de faire le moins de bruit possible, s'arrêtant, confuse, dès que le pot à eau sonnait, en se cognant contre la cuvette.

André s'était étendu dans le fond du lit.

- Je t'en prie, mon petit André, dit-elle lorsqu'elle rentra, tourne-toi la figure du côté du mur.

²⁵ Allusion à André Breton qui dit que Huysmans « parvient à ce résultat paradoxal de libérer en nous le principe de plaisir » (Breton, 1966, p.247).

- Il répliqua, en riant: Que tu es bête, mon petit minet, que diable! voyons, nous sommes de vieilles connaissances!
Mais elle insista, presque suppliante; alors, pour la satisfaire il fit volte-face (*EM*, p.414-5)

Si nous portons un tel intérêt à la gêne, c'est qu'elle caractérise à nos yeux le quotidien et ses petites misères, qui envahissent notre intimité. C'est un aspect que le roman a longtemps cherché à ignorer. La gêne et le désagrément scandent par contre le récit huysmansien. C'est que la gêne, si on en croit à Jankélévitch, permet de relativiser la condition humaine et d'en accepter sa fragilité constitutive en en riant, d'ailleurs le critique insiste pour dire que « l'ironie joue un rôle capital dans notre perfectionnement intérieur (...) La nullité comique des occupations humaines nous déride, et nous effaçons d'abord, dans la carte de nos soucis, tous ces tracasseries minuscules » (Jankélévitch, 1964, p.174).

Le ménage comme « tic-tac régulier » et « placide » ou « cancan » et « luttes » ?

Le ménage ou le vivre ensemble oscille entre la qualification d'une « placidité » morne et silencieuse, autour du feu qui crépite doucement, et d'un « cancan » (*EM*, p.404) chaotique et bruyant, où l'on lutte et l'on se bagarre. Mais dans les deux cas, ce sont des termes dépréciatifs et des qualificatifs exagérés et hyperboliques, qui font sourire, car ils invitent à imaginer un ménage comme un cirque, où l'on joue aux « clowneries sensuelles », on danse et on vocifère, ou au silence, qui équivaut au vide et à la mort. Cette vision du ménage comme cirque peut aussi s'illustrer par permutation des voyelles, où alors *ménage* devient *manège*.

A travers les exemples du roman il y a une longue métaphore qui se file et une isotopie qui s'établit, à partir du calme et de la quiétude. Le mariage bourgeois est surtout présenté comme lieu de la quiétude et de la régularité nécessaires à la stabilité du couple.

Les bourgeois se bercent au « tic-tac régulier de la pendule », qui scande leur existence monotone et « silencieuse » :

Alors, tout se régularisa. Les jérémiades à propos des mèches éventées, les apostrophes menaçantes pour l'art, prirent fin. Les deux bosses qui se déplaçaient sous les couvertures s'immobilisèrent, les oreillers replièrent leurs cornes. L'on

n'entendit plus que le tic-tac régulier de la pendule,
l'imperceptible galop d'une montre ; puis, léger comme une
brise, le doux 'put, put' d'un ronflotement monta, soutint
quelque temps, dans le silence de la pièce, sa note tremblée,
s'affaiblit peu à peu, expira en un insaisissable soupir sur les
lèvres du couple (*EM*, p. 347)

Une claire et nette isotopie, ou si on veut un champ lexical, se dessine devant nous dans ce paragraphe et dans le roman, du bruit et du son (et son absence aussi), avec tous les adjectifs qualificatifs descriptifs. Le célibat avec ses « jérémiades » « apostrophe », on bouge dans le lit, tandis que le ménage « s'immobilise », « se replie », on « n'entend plus » que des sons presque « imperceptibles », « légers » et « doux », où les « notes » « tremblent » et vont « s'affaiblissant » pour finalement « expirer » en un « silence ». Le son qui reste est celui des onomatopées de la pendule (« tic-tac ») qui indique le temps et la durée, et du bateau ou d'une machine (« put-put »), qui indique une fonction, une charge et une production. Tout vise à illustrer le ménage comme quelque chose de prévisible, de régulier, de mécanique et de vide, de sons et de raison d'être.

Tandis que Cyprien et André croient désacraliser et injurier le bourgeois en l'associant à la placidité, le bourgeois proclame l'aimer :

La placidité dont ils jouissaient depuis tant d'années et que la
force de l'habitude leur faisait paraître toute naturelle, leur
sembla soudain une grâce spéciale. Presque guillerets, ils
passèrent pour se livrer au sommeil, ce symbole de la mort,
comme l'appelait M.Désableau (*EM*, 346)

Le va-et-vient entre les voix du récit, c'est-à-dire entre les personnages et le narrateur, sera discuté en notre quatrième partie, mais il importe de mentionner que dans ce passage, l'ironie se signale à cause de mentions de Désableau, dans le discours du narrateur. On sent que Désableau pourrait employer, et cela positivement, le mot « placidité », mais que « presque guillerets » par exemple découle plutôt de la voix du narrateur. Ensuite le « sommeil, ce symbole de la mort » est extrêmement ironique, car, s'il n'était pas suivi d'un « comme l'appelait M.Désableau » on croirait sans ambiguïté que c'est un rapprochement fait par le narrateur, ouvertement moqueur. Le fait que le bourgeois même assimile son sommeil et son existence placide à la mort, le rend davantage bouffon.

Le bourgeois ne mérite pas pour autant d'être appelé un cynique, qui « revendique hautement cela même qu'on lui reproche » (Jankélévitch, 1964, p.111) comme le dit Jankélévitch. Il y a deux raisons pour ceci : la première provient du fait que le bourgeois incarne de manière générale la bêtise et d'autres défauts spirituels, ainsi il est trop naïf pour faire preuve d'autant de perspicacité et de ludisme rhétorique. La deuxième raison est d'ordre narratologique. Dans le schéma actantiel du roman Désableau occupe le poste d'opposant, qui le rend à fortiori antagoniste et inférieur au personnage principal qui est le sujet du schéma narratif. Le texte laisse donc deviner que Désableau est un grand naïf qui aime la monotonie et la régularité, et ne voit aucun mal à la ressemblance avec la mort.

Le « tic-tac régulier de la pendule », qui sera le symbole privilégié de Huysmans pour décrire la relation bourgeoise, base son comique sur la mécanique et la raideur telles que décrites par Bergson. C'est un sujet intéressant pour l'époque, la machine. *Les temps modernes* de C.Chaplin prouvent le caractère fécond comique de la machine, de la raideur et de son contrôle sur l'homme. Comme un robot ou comme une machine, le ménage et le mariage sont donc considérés comme obéissant à une régularité et un rythme monotone et constant, et même despotique, régis par le temps et par l'habitude, comme une « machine » :

La situation fausse qu'elle allait avoir dans ce ménage, formé depuis des mois, et fonctionnant sans arrêt, l'épouvanta. Elle comprit qu'elle ne pourrait être qu'une étrangère en visite; que, dans ce mécanisme de vie intérieure, elle ne serait qu'un inutile rouage ajouté par suite d'un hasard ou d'une fantaisie et qui se briserait sans interrompre en rien la marche régulière de la machine. L'impossibilité de posséder à nouveau et en entier son amant lui apparut; elle regretta presque la liaison qu'elle voulait renouer (*EM*, p.409)

Avant même de parler du ménage, l'isotopie du calme se manifeste aussi en rapport avec la crise juponnière d'André, mettant en relief des oppositions entre le silence et le bruit :

Puis, comme pendant une messe funèbre une voix se lève, douce et triste, dans le silence de l'église, quand l'orgue s'est tu, une voix s'élança plaintive, dans l'anéantissement de son âme, implorant de vagues miséricordes, d'incertaines pitiés, couverte bientôt, comme par la reprise des grandes orgues, par la véhémence de la crise juponnière qui éclata, débridant les plaies, les ouvrant toutes larges, arrachant les pansements posés par Jeanne (*EM*, p.436)

Ce vocabulaire ecclésiastique et solennel, opposant silence et bruit, symbolise l'homme et ses pulsions. Selon l'église, l'homme qui assouvit son désir avant ou hors du mariage est un pécheur, il brise en quelque sorte le silence, la loi de l'église, ce monastère de pureté, et il doit donc souffrir des sentiments de « pitié », et se plaindre avec « véhémence » pour avoir enfin de la « miséricorde ». Ce discours suit la lignée de la crise juponnière, par l'accumulation d'images et de mots exagérément dramatiques et pathétiques.

Le célibataire se marie alors. Mais pour un dandy, la sainteté silencieuse du mariage est loin d'être assurée. Le mariage qu'André prévoit avec Berthe, celui d'un homme de son calibre et de sa profession, est discrédité par le bourgeois. Le vocabulaire qu'il utilise s'apparente au bruit, au chahut, à la furie, emblématique de la vision du ménage non-bourgeois : « Les Désableau ne furent point partisans de ce mariage. La profession d'homme de lettres épouvanta le mari. Il y voyait des cascades, des noces furieuses, une vie débraillée, cousue à la diable, craquant sur toutes les coutures » (*EM*, p.334).

La note en bas de page dit : « Les bourgeois ont de l'artiste la vision *bohème*, que Huysmans (...) refuse avec acharnement » (*EM*, note de bas de page, p.334). L'artiste est assimilée à un clown, à un « saltimbanque » (*EM*, p.347) dans un cirque.

Ironiquement, André semble avoir la même vision de l'union qu'il renoue avec les femmes. Entre Berthe et lui il semble y avoir une résolution consciente de vivre une relation placide, afin, semble-t-il, de dissimuler le véritable chahut qui les attend : « Somme toute, ils demeurèrent, les premiers temps, dans une intimité attentive et inquiète. L'un et l'autre s'épiaient, devinant sous toutes ces escarmouches, sous tous ces combats d'avant-garde, une infinissable et opiniâtre lutte » (*EM*, p.335).

Comme nous l'avons vu avec la crise juponnière d'André, le célibat et la quête de l'amour ne pourraient guère être associés à la « tranquillité », mais André prétend soudain qu'en renouant avec Jeanne, il la perdrait, au détriment, encore une fois, de « cancans » et de « luttes » : et cette fois-ci le premier terme fait penser non au cirque mais au cabaret : « il aperçut d'un coup, la tranquillité de son intérieur fuyant à vau-l'eau, remplacée par tout un enfer de cancans et de luttes » (*EM*, p.404).

Cependant, il faut se souvenir que le malade, même s'il espère toujours que le prochain mode de vie sera le remède véritable, il redoute surtout le changement qu'il représente pour la régularité de sa vie, régulière dans son irrégularité, en quelque sorte.

Quand André renoue avec sa femme de ménage, Cyprien se réjouit de ces retrouvailles et constate l'idéal de cette situation : « Le rêve, quoi ! conclut Cyprien. Le confortable du mariage avec la femme en moins ! – une soirée perdue par semaine, au plus, pour les clowneries sensuelles » (*EM*, p.325). Cabaret et cirque, le ménage non-bourgeois est un manège où les amoureux sont des clowns. C'est véritablement une métaphore pour l'homme face au monde, un homme qui joue au clown, se peint un sourire alors qu'en dessous se cache le sérieux, dans ce grand cirque qu'est le monde. Rappelons-nous qu'une figure chère à Huysmans, et foncièrement ironique et dix-neuviémiste, est celle du Pierrot, le mime.

Lorsque le célibataire commence à désespérer de son rôle dans le cirque populaire, il semble finalement apprécier le « placide » bourgeois. Mais c'est bien sûr une raillerie oblique, par ironie. Les célibataires, certes troublés, feignent l'exaltation de la placidité comme un stade d'absence de troubles. Cependant on devine que c'est l'absence d'autre chose que pointe cette ironie, comme l'absence de passions, par exemple, mais André semble valoriser le calme bourgeois aux turpitudes du célibat, lorsqu'il se case avec Berthe :

Avec les nécessités de ce tempérament impressionnable, avec ces nécessités de quiétude et de bien-être, ce dégoût des choses acquises, ce manque de ressort devant une résistance, ce caractère versatile et mal assis, il avait forcément abouti (...) dans son existence, à la placidité désirée du mariage, à l'amour bon enfant dans une couche bourgeoise (*EM*, p.357)

Puis avec Jeanne, lorsque la gourmandise de la nourriture remplace celle de la chair :

Le renouveau de leurs amours étant épuisé, André et Jeanne n'eurent bientôt plus que de béates tendresses, de maternelles satisfactions à coucher quelquefois ensemble, à s'allonger simplement pour être l'un près de l'autre, pour causer avant de se camper dos à dos et de dormir. Ils goûtèrent alors ces bonheurs monotones des vieux mariages rompus par les inévitables et faibles querelles, nées d'un ronflement continu, ou d'une bousculade maladroite des corps, pendant la nuit. Dans cette existence tranquillisée, dans cette tiédeur de ménage vivant au milieu de Paris ainsi que dans une

province, André se plongeait comme en un bain sédatif et apaisant (p.429)

On voit l'ironie de la valorisation des mots comme « monotones » et « tiédeur » (comparé à la chaleur), qui sont oxymoriquement positifs, alors qu'ils sont normalement négativement chargés.

Et des soirées continuèrent, pareilles à celle-là, faisant peu à peu sortir tout l'enfantillage contenu dans la femme et dans l'homme. Après le dîner, on buvait une larme de bénédictine ou de prunelle, parfois même André allait chercher des marrons et du macadam et, tout en grignotant et en buvant, ils échangeaient ces banales effusions, ces commodes courtoisies nécessaires à l'entretien de l'affection et au repos de l'intelligence (*EM*, p.427)

Le mariage est encore dépeint comme le sommeil de l'esprit, comme une existence où le contenu des conversations se vide, car l'intelligence se repose, et où on obéit à des lois de comportement sociaux, en effet creux et mécaniques. J. Borie dit que pour le célibataire, « loin d'être un but, la maturité ne peut lui apparaître que comme une invalidité dont il faut se préserver à tout prix : une torpeur, une chute dans l'imbécillité, dans la mécanisation de la vie » (Borie, 1991, p.83).

Mais même le ménage non-bourgeois peut avoir les deux à la fois, tic-tac régulier et fureur et angoisses. Cyprien, quant à lui, exalte finalement le ménage, l'amour, mais pour lui le tic-tac reste néanmoins un symbole déconcertant :

Habitué au va-et-vient d'une jupe s'accrochant dans les pieds de chaises, aux encouragements jetés à la maladie, à l'échange des propos dont l'insignifiance disparaît pour les gens souffrants, Cyprien se jugeait horriblement malheureux lorsqu'il était seul. Sa chambre devenait morne et il regardait à son tour, attristé, les aiguilles de la pendule, écoutant le tic-tac du balancier pour s'assurer qu'il n'arrêtait point. Comme le temps est long, disait-il (*EM*, p.448)

Ceci montre que le bourgeois et l'artiste peuvent voir la même chose et l'interpréter différemment. Le bourgeois voit dans la régularité une absence de trouble, une prévisibilité rassurante et stable, tandis que l'artiste y voit une hantise du temps, un rappel de dépendance, un retour en arrière et une stagnation, or le célibataire qui autrefois exaltait sa liberté a besoin de l'autre et compte les minutes avant que sa compagne ne revienne.

Mais ce tic-tac pose problème, le célibataire le redoute et le requiert, il a besoin de stabilité mais il rejette la stagnation. Outre que le tic-tac peut être envisagé comme un symbole cachant une angoisse autre, temporelle, liée, peut-être, à l'épanouissement de son art (et nous verrons en quatrième partie ce rapprochement fécond entre art et amour).

Mais même s'il y a des avantages, et même si le roman finit sur le constat que les deux amis précédemment célibataires vivent maintenant casés, la conclusion n'est pas une apologie du calme et de la régularité, et c'est aisé de prévoir que cette absence de trouble et ce « repos de l'intelligence » ne suffira pas à l'artiste assoiffé de passions, de sensations et d'expériences.

Le célibataire d'*En ménage* ne se satisfait pas de vivre une relation placide à la manière bourgeoise, il a juste besoin de trouver une régularité et un calme au fond de lui, pour gérer ses troubles et ses tiraillements. Peut-être qu'il se complaît aussi dans cet état d'entre-deux, n'étant ni satisfait seul ni en compagnie – c'est ce qui caractérise l'homme en quête, c'est un bourdonnant sentiment libidinal finalement, de n'atteindre pas la jouissance. Donc, il veut peut-être perpétuer le stade de la « maladie » qu'est la vie : « Pour Huysmans, la maladie, c'est la vie, et la médecine n'est qu'une métaphore employée à contresens par quelqu'un qui voudrait guérir de la vie » (Borie, 1991, p.88-89).

DISCOURS DE VALEURS – ÉTUDE MÉTADISCURSIVE

Si l'ironie est cette vision oblique, quel est l'intérêt de voir de cette manière, quel est l'avantage et quelle finalité y a-t-il à cette vision ? Et si l'ironie est un questionnement, quelles sont les questions qu'elle pose ? Le discours ironique questionne, s'interroge, sans pour autant proposer de réponses concrètes, mais au moins mettre en cause veut dire qu'il y a une cause. C'est un discours de valeurs et d'idéologies.

Jusque là nous avons surtout vu le comique de l'ironie sur les personnages et sur les scènes dans *En ménage* d'un point de vue matériel, de la mise en scène de l'ironie, des indices révélateurs, procédés de l'ironie, divisés en deux (atténuation/exagération). On imagine volontiers, et en parcourant le corpus littéraire de l'auteur l'on voit que ceci se consolide, que le personnage huysmansien porte sur l'autre, en général, un réel dédain. Dans *En ménage* André semble détester l'autre, mais il l'envie aussi, inconsciemment. Il envie l'apparente simplicité du bonheur bourgeois, sa santé physique et mentale et sa situation socio-économique. Cette envie ne l'empêche pas toutefois de haïr toutes les valeurs de ce dernier et de détester les choses mêmes qui suscitent son envie ou sa jalousie, il se déteste peut-être soi-même de cette envie latente.

A cette ambivalence à l'égard de l'autre, aimé et haï, s'ajoute le décalage entre le niveau inconscient du personnage et le niveau plus ou moins conscient du narrateur et de l'auteur, et le résultat est un discours polyphonique et ambigu, typiquement ironique. Le comique de l'ironie des autres n'est tout de même pas réduit au constat qu'il y a ambiguïté dans les discours et différents procédés quantitatifs de représentation de la réalité, que ce soit par atténuation ou par exagération – ceci est le premier niveau du plaisir pour le lecteur. Le deuxième est d'aller au-delà de ce constat et jouir de ce que le discours dit. Les portraits des autres sont comiques parce qu'ils sont fusionnés par cette vision ironique oblique, qui cause la réduction ou l'amplification amère et cruelle. Cette cruauté est comique pour le lecteur car il y assouvit un certain sadisme de voir ainsi fragmenté et déformé celui qui est jugé. Le lecteur, selon Freud, et bien avant lui, selon Baudelaire, est sadique, il assouvit ses pulsions latentes d'agressivité, et il est témoin

d'un humour irrévérencieux et cruel, « comme s'il était témoin d'une agression sexuelle » (Jardon, 1988, p.38)²⁶.

Ce qui est encore plus comique pour le lecteur c'est l'auto-ironie et l'auto-dérision. Quiconque est capable de se railler soi-même et se rapetisser provoque chez nous un sourire et un rire de commisération, de sympathie pour quelqu'un qui se dénude et se dévoile ainsi devant nous. En outre, nous sommes en général solidaires avec le protagoniste, qui dans ce cas est André Jayant. Avec auto-dérision, comme nous l'avons déjà vu, André se plaint de son sort, hyperbolise tout et transforme une réalité plutôt banale en calvaire cruel et comploté contre lui, tout en sachant très bien que les choses ne sont pas ainsi en vérité. Ceci fait donc rire à deux niveaux : d'abord par le constat qu'il y a discours ironique sur soi, c'est donc l'existence d'un discours, avec sujet et objet déterminés ; ensuite la manière de faire et ce qui est dit du sujet, le contenu, qui est comique.

A tout cela s'ajoute enfin un troisième comique, celui du message, du comique *sérieux*, qui paraît oxymorique, car le sérieux est souvent qualifié de contraire du discours ironique. Cette partie s'intéresse donc aux aspects métadiscursifs, ceux qui s'attachent au code et à la fonction du discours. Quel est son projet, son objectif avec ce texte, que met-on en question et pour quoi finalement ? Le célibataire, comme les nihilistes, ne prétend peut-être pas mener une bataille, manifester et militer pour une cause, il se borne le plus souvent à contester et sans proposer trop de solutions. Mais nous l'avons dit, mettre en cause veut dire qu'il y a une cause, et nous déterminerons donc ici les causes essentielles, et les manières qui les révèlent.

Auto-ironie et cynisme

La question diégétique

La question du narrateur extra-diégétique qui intervient et interrompt la linéarité du récit est un des procédés les plus significatifs de l'ironie huysmansienne. Schoentjes rapproche cette interruption, explicite ou implicite, de la parabase théâtrale, qui souligne la fabrication et l'artifice dans l'art (du roman) :

²⁶ Jardon fait allusion aux écrits de Freud.

L'intervention directe de l'auteur dans la fiction qu'il est en train d'élaborer, en minant la vraisemblance du récit, conduit à souligner l'artificiel dans l'art. Quant au dédoublement de l'auteur en une instance objective qui contemple à distance le moi subjectif, il implique une nouvelle conception du sujet : l'homme ne se perçoit plus comme une unité homogène mais comme un assemblage sous tension d'éléments contradictoire (Schoentjes, 2001, p.111)

L'extradiegèse de la voix du narrateur mélange alors réalisme et artifice, objectivité et subjectivité. Très souvent, le narrateur feint l'objectivité en relatant l'histoire, mais le caractère, le choix de mots, le trahit et indique une voix subjective. C'est précisément ce qui constitue son ironie, qui libère en nous sentiment de plaisir et de joie. C.Lloyd dit que « si ce n'était la distorsion des formes et des perspectives introduite par un narrateur qui garde une distance ironique vis-à-vis de ses personnages, on n'aurait sans doute qu'un déballage de doléances interminable » (Lloyd, 2003, p.40).

En effet, c'est dans le jeu entre le niveau intra-diégétique (voix des personnages) et le glissement de la voix extra-diégétique du narrateur, et le décalage de représentation souvent entre les deux, comme entre le bourgeois et le narrateur, que réside l'ironie huysmansienne, et plus particulièrement sa forme extrême, le cynisme.

Ironie et cynisme sur l'artiste

Nous avons constaté qu'André et Cyprien sont la même caricature du célibataire, du dandy. Par le biais de l'écrivain et le peintre que sont respectivement André et Cyprien, Huysmans met en scène une identité amalgamée des deux, l'*artiste*, et dès lors se met soi-même en abyme. Cette unicité des personnages et le rapprochement avec l'auteur a déjà été mise en évidence par l'auteur lui-même, sous le pseudonyme d'A.Meunier, qui dit :

Un des grands défauts des livres de M. Huysmans, c'est, selon moi, le type *unique* qui tient la corde dans chacune de ses œuvres. *Cyprien Tibaille, André, Folantin* et *des Esseintes* ne sont, en somme, qu'une seule et même personne, transportée dans des milieux qui diffèrent. Et très évidemment cette personne est M.Huysmans, cela se sent (Meunier, 1885, page internet)

Son ami Théodore Hannon, avec qui Huysmans a correspondu, voit surtout en Cyprien le portrait peint de l'auteur : « Ah ! que vous vous êtes bien peint là-dedans,

mon cher Cyprien, pardon ! mon cher Huysmans, avec vos amours fanées, vos goûts exaspérés pour les quartiers pauvres, les filles maigres, les fleurs de fièvres et les fleurs d'anémie » (Huysmans, 1985, p.239)²⁷.

Mais il est certain que les deux portent la parole de Huysmans, dandy, artiste, moderne. André, en tant que protagoniste, incarne plus le porte-parole vigilant d'idées modernes, alors que Cyprien profère une parole osée et extravagamment moderne. De cette manière, l'auteur dote le protagoniste d'opinions plus ordinaires, de façon à le rendre plus neutre, sans doute plus aimable, et dans lequel se refléteraient plus volontiers les lecteurs. Si l'on veut, André est le *moi* freudien du personnage huysmansien. Cyprien, en revanche, est doté d'opinions plus hasardées et plus risquées de l'auteur, il défie l'objectivité et la vigilance d'André. L'on sent que l'auteur s'amuse beaucoup plus avec ce personnage, à travers lui il réalise ses folies, se défoule et se délecte. Cyprien serait donc le *Ça* freudien du personnage huysmansien.

Nous avons déjà mentionné la description des deux amis au début du livre, mais il importe de le rappeler en rapport avec la psychanalyse :

Deux horloges entremêlaient leurs coups ; l'une, au loin, vibrerait doucement, en retard d'une seconde sur l'autre ; la plus proche découpait, nettement, presque gaiement son heure. (...) leurs ombres se brisaient (...) Souvent elles s'enchevêtraient, se confondaient, s'unissaient des épaules, ne formaient plus qu'un tronc ramifié de bras et de jambes, surmonté de deux têtes (EM, p.295)

Les deux viennent du même « tronc », « deux têtes » sur un même corps identitaire. Comme le *Ça* freudien, Cyprien est moins inhibé, marche directement devant, alors qu'André, « en retard d'une seconde sur l'autre » marche un peu dans l'ombre de l'autre, découvrant amour et art, notamment, après mûre réflexion, tandis que Cyprien s'y adonne instinctivement, sans beaucoup de tourments.

A chaque fois qu'un artiste et sa production sont mis en scène dans une œuvre d'art, de l'art dans de l'art, le métadiscours est à observer. Effectivement, selon les spécialistes, les « jeu[x] réflexif[s] d'un moi critique comme le théâtre dans le théâtre sont des procédés qui détruisent l'illusion et instaurent un second degré » (Schoentjes, 2001, p.115).

²⁷ Lettre de Théodore Hannon à Huysmans, du 22 février 1881.

Malgré le rôle majeur que joue l'art dans la construction de l'identité des deux amis, dans le roman il y a, de ce point de vue, une étrange lacune. On suit André dans tous les aléas de sa vie amoureuse mais jamais on n'assiste à une scène d'écriture ; on l'entend parler de ses projets, mais jamais il ne s'assied pour écrire même « la valeur de deux lettres par jour » (*EM*, p.337). Il en est de même pour Cyprien, qu'on ne voit jamais un pinceau à la main. Les deux, néanmoins, s'identifient avant tout comme artistes, ils vivent, ils souffrent et ils se battent pour la reconnaissance de leur carrière, assaillie par la bourgeoisie et assimilée à un mode de vie oisif, bohème et flâneur. C'est donc avec beaucoup d'ironie que Huysmans, qui est bien sûr solidaire avec la figure de l'artiste, s'opposant à l'opinion bourgeoise, met en scène l'artiste comme ce flâneur des rues parisiennes, vraisemblablement ne vivant que d'impressions et de jouissances, et non comme un laborieux ouvrier de la plume ou du pinceau. La besogne d'André consiste en « des journées charmantes de labeur et de flâne, s'escrimant à petits coups, se frottant joyeusement les mains, s'installant au soleil sur sa terrasse, fumant des cigarettes » (*EM*, p.357) et regardant la scène de la rue se dérouler devant lui.

Le métier de l'artiste et de l'écrivain est contraire aux valeurs bourgeoises, il est méprisé : « André était un fainéant et un sagouin, un homme sans profession, un journaliste, un flâneur » (*EM*, 361), et le métier d'artiste fait de lui un pauvre candidat au mariage :

André s'occupait de littérature, une position méprisée par toutes les familles qu'elle connaissait, une position qui consistait à tourner ses pouces et à écrire la valeur de deux lettres par jour. Du reste, il ne pouvait avoir du talent, puisque le peu de livres qu'il avait écrits ne se vendaient point (*EM*, p.337)

Nous avons déjà vu à quel point les Désableau espèrent que leur fille se trouve « un employé, un homme estimable et non un saltimbanque et un artiste » (*EM*, p.347). C'est donc finalement plus que compréhensible que l'artiste qu'est André condamne une institution qui ne veut pas de lui, c'est un mécanisme de défense très ordinaire et de projection.

Huysmans s'acharne en effet sur cet omniprésent lien que fait le bourgeois, entre la littérature et la bohème. Berthe croit rassurer André en lui disant que son oncle n'exècre pas sa personne, seulement son métier, « qu'il appelait : la bohème des lettres » (*EM*, p.467).

La production artistique, et littéraire, est en effet considérée dangereuse, « scandaleuse » insultante et immorale :

[J]’ai en même temps appelé son attention sur les idées scandaleuses qu’André avait soutenues dans ses livres, et j’ai été forcément amené à cette conclusion qu’il devait avoir dissipé en orgies l’argent qu’une famille honorable avait consenti à lui livrer (...) Tout en convenant avec moi que cette littérature était odieuse et après avoir déploré, lui aussi, comme tout honnête homme du reste, les excès de ces malheureux qui ne craignent pas d’insulter, dans leurs écrits, tout ce qui est respectable, Me Saparois n’a cependant pas admis la justesse de mes conclusions. Il a prétendu que, parce qu’André se complaisait artistiquement à se vautrer dans d’inqualifiables fanges, il ne s’ensuivait pas nécessairement qu’il eût dévoré ta dot (*EM*, p.345)

Nous connaissons maintenant fort bien les valeurs de M.Désableau, et entendons donc implicitement une parabase ironique du narrateur qui se moque de lui et de ce qu’il trouve « scandaleux » et de ce qu’il trouve « respectable ». Il faut mentionner que la réplique « insulter (...) tout ce qui est respectable » est quasiment une réplique exacte d’une des lettres de Huysmans à Théodore Hannon, où il anticipait une réception sévère d’*En ménage*, car « c’est poivré en diable et ça attaque tout ce qui est respectable » (Huysmans, 1985, p.236)²⁸.

Le comique des passages sur l’artiste, que ce soit ce qu’en disent les autres ou que ce soit les débats entre André et Cyprien sur le modernisme, parlant de leurs goûts et leur projets, se signale par la note d’auto-ironie qui est à la fois *simple*, se moquant légèrement de soi-même, et *double*, se moquant de l’autre qui se moque de soi, et c’est alors du *cynisme*. Il faut notamment accorder aux « effets métadescriptionnels ou [aux] redoublements auto-descriptionnels » (Hamon, 1996 p.82) de l’attention importante, sachant aussi que ce procédé de la mise en abyme est un « procédé (auto)parodique foncièrement moderne » (C.D-Khoze, 2004, p.234).

Huysmans (implicite, si l’on veut) se met à la place d’un énonciateur autre et avance une fausse vérité, mettant en scène et en abyme les reproches latents ou patents auxquels il a dû faire face en tant qu’artiste, et la manière de le faire peut être de prêcher par des arguments convaincants ce pour quoi on se bat, comme le respect pour l’artiste, mais ceci s’avère parfois futile. L’ironiste de Huysmans décide alors de se tourner vers

²⁸ Lettre de Huysmans à Théodore Hannon, du 10 février 1881.

le cynisme, où il exacerbe cela même qu'on lui reproche, exagérant la flânerie, l'oisiveté et l'étrange goût moderne pour le fétide et le corrompu.

Jankélévitch appelle le cynisme la forme extrême de l'ironie, où le cynique « joue le tout pour le tout : défiant morale et logique, il revendique hautement cela même qu'on lui reproche ; le 'cynique' se veut *canaille* et adopte la politique du pire » (Jankélévitch, 1964, p.111). Comme les artistes qui sont ouvertement dépeints comme des oisifs guidés arbitrairement par les odeurs et saveurs perverses de Paris, « [l]e cynique serait, en ce cas, celui qui dit tout haut ce que beaucoup pensent tout bas, et qui n'essaye plus de sauver les apparences » (Jankélévitch, 1964, p.114). En outre, « en proférant le mal à haute voix, [il] l'exorcise, car l'appeler par son nom, c'est déjà, en quelque sorte, l'envoûter » (Jankélévitch, 1964, p.117-8), car c'est une sorte de mécanisme de défense auto-salutaire et préservateur. Lorsqu'il proclame « à haute voix » le mal ou le péché selon l'opinion publique, cette dernière n'a plus aucune arme qui puisse le blesser.

L'opinion publique partagée sur l'artiste est multiple. D'abord, l'art est vu comme facile à faire et à la portée de tous. A Berthe,

[i]l lui semblait que si elle avait appris un métier, elle l'aurait exécuté sans des tâtonnements pareils. Elle ne croyait pas qu'il fût plus difficile de mettre des mots en place que de remplir de points de laine le canevas d'une tapisserie (*EM*, p.338)

Le discours rapporté de Berthe sur André, dont elle dit qu'il « s'occupe de littérature », est typiquement ironique et huysmansien, selon Nowicka:

Ce double niveau d'énonciation, où le narrateur s'identifiant à un des personnages épouse son langage, mais, en même temps, conteste sa vision en comptant sur la lucidité du lecteur, semble être la stratégie même de Huysmans-ironiste (Nowicka, 1984, p.56)

La manière de faire et de s'y préparer est vue comme ridicule et arbitraire. L'artiste supposément cherche l'inspiration de manière étymologique, « le nez en l'air », respirant l'air de la capitale, grouillant et fourmillant de « puanteurs » :

Tiens, si tu n'as rien de mieux à me proposer, veux-tu venir respirer avec moi la puanteur délicieuse des rues?
- Où ça, dit André?
- N'importe où, pourvu qu'il y ait du tapage et des coups de gaz sur des faces grimées, au Palais Royal, au boulevard, dans les passages par exemple; ça te va-t-il? (...)

Une fois sortis, ils s'acheminèrent, marchant à petites enjambées, musardant, le nez en l'air, par les rues (*EM*, p.374)

Même l'écrivain cherche l'inspiration de manière analogue au peintre, allant « voir l'effet d'un abattoir au petit jour » (*EM*, p.298) comme pour en enregistrer l'image mentale. La scientificité de la documentation de l'œuvre d'art moderne ne se base donc pas sur une laborieuse recherche classique sur l'objet, mais sur une expérience empirique et sensible. Pour « comprendre le moderne » il faut avant tout l'observer, le « humer », goûter à ses « saveurs » et le vivre de manière intime :

J'ai piqué juste, je pense, conclut-il, ces rues dégagent une odeur de pasteur gallican et de groom.
- Je crois fichtre bien, s'exclama le peintre, en humant l'air, t'y voilà! tu commences, Dieu merci, à comprendre le moderne! oui, ce quartier est superbe, comme tous les autres du reste, puisque chacun dans cet adorable Paris contient une saveur qui lui est propre; je suis satisfait de voir que je n'ai pas prêché dans le désert et que tu crois à mes théories maintenant! (*EM*, p.454)

Mais Huysmans fait plus tard une rupture d'ironie, pour proférer les mérites d'une telle documentation. En tant que rapporteur de scènes de vie, l'écrivain doit bien sûr se préparer conséquemment, assister à ces scènes, les vivre. « Demeurer » et « rouler » dans les rues de Paris n'est plus flâner, c'est une étude diligente, un « garni » sans aise, requis pour pouvoir « dépeindre la vie d'un endroit » avec précision :

Vous y allez deux fois, vous prenez des notes et vous vous imaginez que cela suffit; comme si, pour dépeindre la vie d'un endroit, il ne fallait pas y avoir demeuré et roulé de toutes parts! (...) Eh bien! un homme de lettres qui décrit Paris devrait vivre en garni, suivant les besoins de son œuvre, tantôt ici, et tantôt là. Et tant pis, après tout, on ne fait pas de l'art quand on veut ses aises! (*EM*, p.455)

En revanche, selon C.Lloyd,

Huysmans reprend donc les éléments autoperodiques qu'on trouve déjà dans ses premiers romans, en se moquant discrètement du discours auquel il feint de se soumettre. Par exemple, des personnages comme André et Cyprien illustrent les ambitions prétentieuses de l'esthétique moderniste et, par leur échec, ses défaillances, tout comme les fonctionnaires M.Désableau et M.Bougran s'adonnent aux absurdités de l'écriture bureaucratique. Quand l'auteur nous montre André au premier chapitre d'*En Ménage* qui abandonne son projet

d'aller voir 'l'effet d'un abattoir au petit jour', il ridiculise non seulement la paresse et la veulerie de cet écrivain incapable et cocu mais aussi sa propre soumission à la fois naturaliste qui exige une documentation minutieuse et sordide au possible (Lloyd, 2003, p.46)

Or, nous savons que l'ironie est importante chez Huysmans, et à travers l'auto-parodie, l'écrivain naturaliste met en abyme ses questionnements sur lui-même et sur son métier. Peut-être vit-il des tiraillements idéologiques par rapport à la méthode zolienne, car comme la postérité l'a montré, Huysmans s'est distancié du genre proprement naturaliste quelques années après, avec son roman le plus connu, *A rebours*. Le discours des deux artistes demeure donc dans l'ambiguïté, cachant sans doute un relatif reproche à ce genre prétendument scientifique, sous la surface d'une revendication, toutefois sérieuse, aussi, de la méthode empirique propre au naturalisme.

Le traité moderne

La raison pour inclure le traité moderne dans une étude du comique peut peut-être surprendre. Le roman *A Rebours* a fait couler beaucoup d'encre, car certains y voyaient le traité décadent, un inventaire des goûts et une incarnation de l'esprit décadents. Derrière la profération d'une chose se cache d'abord la volonté d'aller à l'encontre de la norme, donc, un désir de provocation et de distinction de valeurs qui sont par trop attachées à la bourgeoisie qu'ils haïssent.

Le comique du traité moderne vient ensuite davantage de la réception, jadis et maintenant, de ces propos. Comme le dit Bergson, voir dépréciée une chose auparavant appréciée est toujours comique, cela relève du burlesque, et de voir appréciée une chose auparavant dépréciée inspire le rire de même, mais de manière contraire, par effet héroï-comique. Marcel Cressot, dans son important ouvrage sur la phrase et le vocabulaire huysmansien, souligne l'importance de ce procédé :

L'attitude de Huysmans au regard du monde extérieur est l'attitude du dégoût, dégoût de snob et de pseudo-gastralgique à la fois, et les mots lui donnent à peu près la même nausée que les choses. Le dénominateur qu'il utilise sera rarement le terme courant, mais un terme choisi parmi les plus dépréciatifs, ou, ce qui revient encore au même, un terme de dérision. Nous assistons ainsi à l'élaboration d'un burlesque à double face, qui traduit en termes dépréciatifs des choses considérées comme respectables, et des choses

familiales en termes chargés d'emphase (Cressot, 1938, p.539).

La beauté traditionnelle inspire ainsi le dégoût : « Ils étaient arrivés sur la terrasse et ils se promenaient de long en large. Ils passaient et repassaient sans cesse devant deux statues. Cyprien dissimulait mal le dégoût qu'elles lui inspiraient » (*EM*, p.315), Cyprien est contre la beauté traditionnelle d'un Parthénon, d'une Concorde, et leur préfère la Bourse, avec sa vue sur des tuyaux de cheminées sur les toits (*EM*, 354). La beauté selon Cyprien le moderne est celle d'un panorama d'usines : « L'accent d'un paysage était, selon lui, donné par les tuyaux d'usine qui s'élevaient au-dessus des arbres et crachaient jusqu'aux nuages des flocons de suie » (*EM*, p.352).

Huysmans, par l'intermédiaire du personnage de Cyprien, aime provoquer, juxtaposer et qualifier de manière exaltante, par divers effets stylistiques comme l'oxymore ou le zeugme, des choses normalement dépréciées :

La Vénus que j'admire, moi, la Vénus que j'adore à genoux comme le type de la beauté moderne, c'est la fille qui batifole dans la rue, l'ouvrière en manteaux et en robes, la modiste, au teint mat, aux yeux polissons, pleins de lueurs nacrées, le trottin, le petit trognon pâle, au nez un peu canaille, dont les seins branlent sur des hanches qui bougent ! (*EM*, p.354)

Et ces joies délicieuses de la rue, je les goûte, le matin aussi, quand je flâne sur les trottoirs. Alors j'examine les fillettes qui ont découché et qui trottent, secouant un tantinet leurs jupes, baissant des yeux battus, faisant courir menu sur le bitume des bottines pas fraîches. – Elles ont un je ne sais quoi d'alangui et de pâlot qui révèle l'insomnie laborieuse de la nuit, un je ne sais quoi dans leur linge encore propre mais un peu froissé, dans leur allure ralentie, dans leur façon de porter la voilette et de relever la robe qui indique la hâte d'un habillage, la gêne des ablutions qu'on n'a pu pratiquer chez soi (*EM*, p.353)

De voir la beauté où selon la plupart il n'y en a pas, cela participe encore une fois à ce sentiment de sensibilité raffinée et exclusive, à la portée uniquement d'esprits rares comme les leurs. Mais Cyprien laisse finalement supposer que ceci n'est pas dû à une fortuite généalogie supérieure du dandy, mais à un réaménagement conscient des valeurs esthétiques et sans doute morales. Pour pouvoir voir, il faut apprendre à vouloir voir, et c'est le carcan culturel qui a « borné » et « gangrené » les autres esprits, de façon à conditionner leur goûts et à « épurer » les cerveaux. La beauté moderne

s'expose seulement aux cerveaux déromantisés, « dépurés », dont l'infection est laissé pourrir :

Ô la chlorose des petites ouvrières et le fard allumé des fillasses qui rôdent ! ça m'excite et j'en rêve ! quand on songe qu'à Paris nous ne sommes peut-être pas plus de trois peintres qui pensions ainsi ! (...) si tous, tant que nous sommes, nous n'étions pas gangrenés par le romantisme, si au lieu de guérir notre infection, nous ne nous bornions pas à la blanchir, si l'on inventait enfin une iodure qui puisse dépurer les cervelles d'artistes, nous verrions, à coup sûr, bien d'autre beautés modernes qui nous échappent ! (*EM*, p.354)

Ensuite, à cette théorie du désir de distinction par rapport à la norme s'ajoute le soupçon de l'ironie. Pour le lecteur d'aujourd'hui, cet amour de la chétivité paraît oxymorique et ironique, et l'exaltation d'un paysage en bitume, le paraît également, en fait presque moqueur. Même pour le lecteur de l'époque, ce goût moderne a du paraître étrange. Par ailleurs, lorsque l'on sait que l'ironie caractérise la disposition d'un dandy comme Cyprien, il est difficile de voir dans ses propos emportés un sérieux sans équivoque. Est-ce de la provocation ou de la réalité, ce traité moderne ? Le comique naît-il de l'idée que c'est l'excentrique et farfelu Huysmans qui parle, ou parce qu'on le soupçonne de « mentir » ou d'exagérer par volonté cynique ?

Cyprien Tibaille, dont Huysmans nous dit qu'il 'n'avait comme idéal que de créer une œuvre qui fût vivante et vraie' et qu'il n'était en même temps attiré que par 'la fille jeune et vannée, au teint déjà défraîchi'. Cet 'impressionniste savant en corruption' eût fait la femme, lui, en chair, fanée comme la plupart de celles qui ont eu des enfants ou qui ont abusé des alcools et des luttes, il l'eût faite avec des seins lâches, un œil qui fait feu, une bouche qui mouille'. Ce qui passa à l'époque pour une scandaleuse dépravation du goût n'est pour Huysmans que l'expression cohérente du modernisme dont se réclame son héros, lequel 'ne comprenait en fait d'art que le moderne' (Gaillard, 1987, p.105)

Car comme nous l'avons dit à propos de la mise en scène de l'artiste et sa documentation, les goûts modernes sont proférés avec cynisme : Le cynique amplifie cela même qu'on blâme, par volonté satirique et provocatrice. Il sait que de toute manière l'opinion publique le condamnera. Par ailleurs, cette manière d'envoûter ces goûts dépravés équivaut à revendiquer le droit de les cultiver, et par conséquent cela témoigne d'individualisme et de non-conformisme, qui est bien sûr une forme

d'égoïsme et de narcissisme, d'aimer ses valeurs et ses goûts plus que ceux des autres. L'identité moderne se construit à partir de ce qu'elle n'est pas : un Romantisme « gangrené » et fastidieux, qui a comme sujet constant la nature morte, avec « ses éternelles fleurs et (...) ses éternelles huîtres » (*EM*, p.455).

Le métadiscours artistique est, pour résumer, à niveaux d'interprétation multiples. Le premier niveau est celui de la condamnation de l'opinion publique sur l'artiste et la modernité ; le deuxième la revendication et la valorisation personnelle de la profession de l'artiste moderne et de ses goûts ; ensuite le troisième niveau est le procédé formel du cynisme, où l'auteur envoûte l'opinion publique et feint d'y adhérer ; et au quatrième et dernier niveau il y a cette touche de sérieux, une certaine vérité due à son auto-dérision, où il peut rire de lui-même et de l'artiste moderne, contestant quelque part le naturalisme et le modernisme.

Métadiscours sur l'amour

Malgré la mise en cause de la relation amoureuse, et l'appréhension des liens et du contact au monde, le célibataire tient malgré tout à ce monde, à cet amour. Il ne démolit que pour reconstruire, questionne et condamne seulement pour ce seul but, mais avec l'espoir qu'il y ait une voie pour lui, pour exprimer et épanouir son amour et son art. L'ironiste, rappelons-nous, « badine sur les valeurs, parce qu'il croit aux valeurs » (Jankélévitch, 1964, p.179).

A travers tous ces symboles de la banalité, on peut voir que l'amour est valorisé, et qu'il tient bien son rôle habituel : il change la contenance de l'homme, ses habits étant le signe de lui-même, joyeusement boutonnés et ajustés ; l'amour éclaire, contrôle et tempère le climat rude d'une âme en manque d'amour.

J.Borie dit du célibataire que le mariage, « [c]e mélange de l'idéal et du commerce répugne au célibataire et le transforme en un caustique ethnologue de sa propre classe. » (Borie, 1991, p.67). Il met en cause le mariage bourgeois, et conteste d'abord ce rapport économique à la relation amoureuse. Partout autour de lui, l'amour s'achète. Le bourgeois en jouit par son statut, il a les moyens. Et si l'artiste qu'est André veut assouvir son désir amoureux, il a un choix entre les relations de courte durée - avec des prostituées, alors l'amour est vraiment une marchandise ; de durée plus longue mais passagère aussi - avec des filles qui, elles aussi, reçoivent parfois de l'argent d'hommes qui les « protègent » ; ou de durée longue et définitive - où il faut néanmoins, pour

pouvoir bien entretenir la femme, avoir un certain statut et un emploi stable, plus stable que celui de « saltimbanque et d'artiste » (*EM*, p.347).

On quitte un instant André et ses tracas avec l'amour, pour se retrouver avec Cyprien, qui est également un grand cynique pessimiste et négatif, misogyne déclaré, et qui est le premier à féliciter André de sa rupture. Mais malgré tout, c'est lui qui, sans hésiter, se retrouve en ménage, et approuve même beaucoup de la situation. Il commence alors à tenir un discours qui est extrêmement satirique et caustique, interpellant la machine ménagère bourgeoise, exaltant un amour hors la loi.

Presque tout le chapitre est primordial, mais choisissons quelques passages exemplaires. Le bourgeois Désableau vient de quitter la maison de Cyprien. Il désapprouve Cyprien, son mode de vie artiste, il désapprouve même son chat qui n'a pas de bonnes manières et qui recouvre son chapeau de poils, mais ce qui agace Cyprien, le nouvellement amoureux, on peut le dire, c'est qu'il désapprouve son ménage avec Mélie, qui n'est ni officiel et religieux, ni digne et noble, car Mélie a des allures débridées, ainsi qu'elle est demi-mondaine, ainsi que Cyprien sait que son opinion est symbolique pour l'opinion de la société.

Au sortir de leur maison Désableau appelle leur union une « [o]blitération du sens moral, voilà la seule explication qu'on puisse donner de ces existences anormales » (*EM*, p.443). Le passage qui suit est un monologue de Cyprien, avec comme destinataire le chat, ce qui crée surtout un effet comique : l'assurée incompréhension du chat et sa fonction purement rhétorique, servant à un auditeur pour l'orateur Cyprien. Cette forme est beaucoup plus comique qu'aurait été un simple dialogue avec Mélie, avec André, ou un soliloque de sa part ou de la part du narrateur.

Eh bien, ce fonctionnaire a dû emporter de toi une bien triste opinion, car tu t'es malhonnêtement conduit; tu es entré dans son chapeau et tu as couvert sa jambe gauche de poils; il ne faut pas cependant que cela te chagrine, mon pauvre mimi, car vois-tu, M. Désableau a très certainement une aussi mauvaise opinion de ton père, Cyprien, qui te tient présentement les pattes, pour que tu ne te sauves pas (*EM*, p.443)

Ensuite le chat vient à être de plus en plus porteur de symbole et de signification, pas seulement comme destinataire arbitraire du discours de Cyprien :

On a tari tous tes instincts de vagabondage amoureux, tous tes futurs désirs de pousser des cris déchirants le long des toits.
On a eu tort, car tu es une bête surhumaine et monstrueuse,

une bête sur laquelle on a violé les lois les plus saintes de la nature en te débarrassant de la douleur morale dès le principe. Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Pardonne cette digression, ne me mords pas, ou je te claque (*EM*, p.443)

Cyprien utilise donc la domestication du chat pour signifier le joug sous lequel les hommes se trouvent, obéissant à des lois qui les déshumanisent et qui étouffent leurs cris naturels de désir. Tout comme Cyprien peut stériliser, frapper et obliger le chat à l'écouter, le bourgeois et ses lois font de même à Cyprien, qui métaphoriquement rentre dans le chapeau bourgeois (le carcan social bourgeois), mais qui à son tour ne peut que couvrir ce chapeau de poils importuns, et mordre, en l'occurrence avec ses mots, comme le veut le propre de l'ironie. Il continue :

La société, vois-tu, minet, a décidé dans un jour de berlue, on ne sait plus quand, tant ça se perd dans la nuit des siècles, que tout homme qui voudrait habiter avec une femme, dans la même chambre, dans le même lit, devrait passer auparavant devant un autre homme qui les interrogerait, après qu'on lui aurait mis une ceinture de cotonnade autour des reins (*EM*, p.444)

Par des compléments circonstanciels juxtaposés et des interjections : « dans un jour de berlue », « on ne sait plus quand », « tant ça se perd dans la nuit des siècles », Cyprien désacralise l'invention du mariage officiel, et lui donne un caractère insignifiant et aléatoire. La sainteté du mariage, par effet synecdochique si cher à Huysmans, aspect si foncièrement comique chez lui, est symbolisée encore une fois par un tissu. Ici ce tissu traditionnel est chargé de signification de chasteté, à être ensuite enlevé après les noces, à la consommation du mariage. Cyprien continue à désacraliser :

Cette opération s'appelle le mariage, mon chat; c'est l'honnêteté, c'est le respect de tout un pays, de tout un monde, c'est la protection assurée, où qu'on se trouve, des magistrats et des gendarmes! (*EM*, p.444)

D'abord le mariage est assimilé à une « opération », ce qui nous rappelle encore ce mécanisme contesté du mariage, de la raideur et du tic-tac machinal comique. Suit une phrase qui est ouvertement ironique, par antiphrase, ou par mention de Huysmans implicite. L'énonciateur omet d'abord sa propre impression des mots qu'il prononce, en feignant peut-être d'être d'accord avec eux, pour ensuite faire rupture d'ironie et se détacher de ces propos. Les mots « honnêteté » et « respect » sont des citations

indirectes mentionnées d'un discours bourgeois, que Cyprien utilise et feint de respecter, mais qu'il ne tardera pas à dénigrer par la suite :

Eh bien! Ton papa Cyprien et ta maman Mélie n'ont pas défilé devant la fameuse écharpe dont je t'ai parlé, ils vivent simplement ensemble, comme toi tu aurais pu le faire avec une chatte, sans en avoir préalablement obtenu l'autorisation d'un deuxième chat. C'est te dire que, quoi qu'ils fassent, ils seront constamment méprisés, constamment honnis. Et il n'y a rien à faire à cela, il n'y a pas de subterfuges à inventer, ajouta Cyprien avec une pointe de mélancolie. (*EM*, p.444)

Après avoir désacralisé, démonté et critiqué une union inhumaine en soi, discriminative et supérieure, Cyprien laisse la parole au narrateur, qui procède à l'antithèse de cette « opération » « tarie », par la description d'un « concubinage modèle » (*EM*, p.445), un idéal amoureux : celui de Cyprien et de Mélie. Lorsque Cyprien la demande en mariage, contrairement au chahut de la relation populaire mais loin tout de même de la froideur d'une relation bourgeoise, l'acceptation posée mais sincère laisse entrevoir le destin de cette relation. L'amour de Cyprien semble être l'idéal, réunissant calme : « leur union commença, sans ces troubles qui agitent des gens plus jeunes. Ils ajustèrent leurs défauts pour les emboîter sans qu'ils se heurtassent » (*EM*, p.450) et ardeur amoureuse : « basé sur une réciproque indulgence, une union où les sens [sont/étaient] éreintés » (p.445), où règne entre les deux « une sincère camaraderie » (p.450).

Le lecteur, après tout le pessimisme et tout l'iconoclasme du mariage, semble finalement amené à croire à l'amour, pas à le condamner. Si le mariage bourgeois existait d'un côté et ne se mêlait pas des affaires et des situations de vie des autres, le narrateur n'aurait sûrement pas autant de mépris pour cette placidité. C'est le fait que le mariage bourgeois soit imposé comme loi, comme la seule façon acceptable et respectable d'être ensemble, excluant les autres, qui offusque les deux amis. L'ironiste incarné par André et Cyprien, fidèle à sa rhétorique, conteste. Il remet en cause les choses que le bourgeois ne fait pas, et accepte sans hésitation. Il rêve peut-être d'un amour plus pur, motivé par le cœur et non par le porte-monnaie.

Mais même avec l'amour, y a-t-il forcément la certitude d'un « avenir de gaieté et de paix » (*EM*, p.303) ? Pas nécessairement, et on pressent déjà par prolepse les troubles d'André qui répond, lorsqu'il est demandé comment va sa vie, « sans enthousiasme : Je suis bien » (*EM*, p.473). Finalement, est-ce bien ce que veut le célibataire, être bien, être

satisfait, rassasié ? Il valorise peut-être l'amour et revendique les droits de le trouver à sa guise, mais ceci ne veut pas dire pour autant que l'achèvement de cette quête et l'obtention de l'idéal, soient, finalement, l'idéal. Marier *amour* et *art* complique incontestablement la situation pour l'artiste célibataire.

Le mariage de l'amour et de l'art

Après toute l'exaltation de l'amour, même l'union de Cyprien et de Mélie paraît peut-être au premier abord un « idéal », un « rêve », mais ce n'est pas dans le sens utopique, et cela n'a pas forcément une fin satisfaisante, même si elle est « heureuse ». Pour les amis, à travers les dédales des circonstances diverses, ils arrivent à la conclusion qu'aucune alternative prévaut à l'autre, et tout mène finalement à l'insatisfaction.

Alors, tu es heureux, dit Cyprien.

- Oui, et toi ?

- Moi aussi.

- Allons, tant mieux.

Cyprien se tut, puis, après un silence, il reprit :

- C'est égal, dis donc, c'est cela qui dégotte toutes les morales connues. Bien qu'elles bifurquent, les deux routes conduisent au même rond-point (*EM*, p.475)

Même après avoir trouvé une compagne, échappé à la solitude et évité les misères tumultueuses, le calme n'est pas garanti. Comme le dit Cyprien, « [l]e mariage et le concubinage sont là; les désastres sont proches » (*EM*, p.452).

Malheureux sans la femme, troublés « par des appétences charnelles, par ces besoins de câlineries et de tendresses » (*EM*, p.301), mais insatisfaits et trop « finis » lorsque la quête s'achève, les artistes célibataires se trouvent face à un véritable dilemme existentiel où il faut toujours sacrifier un élément important pour un autre. Faudrait-il plutôt sacrifier l'amour pour se ressentir pleinement vibrant, comme un être en quête, mais vivre alors le despotisme d'un quotidien âpre et cruel, ou faudrait-il sacrifier cette liberté insatiable et arriver au bout de sa quête et arriver à la destination finale, l'amour et le mariage ?

Le message implicite du roman est que l'épanouissement de l'amour se fait au prix de l'épanouissement de l'art et *vice versa*. Les deux stimuli sont malheureusement contraires et d'apparence incompatibles. Lorsqu'un homme est célibataire, il ne perd

pas son temps à des « clowneries sensuelles » (*EM*, p.325), pouvant alors se consacrer assidûment au travail. Cyprien encourage André après la séparation, lui disant : « [d]u courage, ma vieille, ça ne sera rien, tu travailleras mieux maintenant que tu es libre » (*EM*, p.308). Pour pouvoir travailler, il faut souffrir un peu, « on ne fait pas de l'art quand on veut ses aises! » (*EM*, p.455).

En effet, lorsque la femme s'introduit à part entière dans la vie de l'homme, les relations s'interrompent : « leurs relations étaient presque interrompues depuis des mois » (*EM*, p.451). En parlant d'un ami, ils disent : « Eugène; - non, il s'est marié et, dame, le mariage, ça rompt bien des relations » (*EM*, p.425) et le rapport au monde devient distancié. Les artistes constatent mutuellement, lorsqu'ils sont casés, qu'ils échouent à leur art :

- Alors les tableaux?

Le peintre se frotta la barbe de ses longs doigts.

- Les tableaux, peuh, dit-il, c'est quelquefois bon de songer à ceux qu'on ne fera jamais, au lit, le soir, quand on ne dort pas!

- Oui, répondit, après une pause, André en soupirant: Quand il s'agit d'exécuter l'œuvre qu'on a conçue, va te faire fiche! Vois-tu, j'ai bien peur que nous n'ayons joué, en art, le rôle que jouent en amour ces pauvres diables qui, après avoir longtemps désiré une femme, ne peuvent plus lorsqu'ils la tiennent (*EM*, p.474)

L'artiste amoureux qui est comblé de bonheur et d'aise est tari et « vidé » de ses « talents » et de sa créativité :

Au fond, le concubinage et le mariage se valent puisqu'ils nous ont, l'un et l'autre, débarrassés des préoccupations artistiques et des tristesses charnelles. Plus de talent et de la santé, quel rêve! (...)

Ce n'est pas mauvais d'être vidés comme nous le sommes, car maintenant que toutes les concessions sont faites, peut-être bien que l'éternelle bêtise de l'humanité voudra de nous, et que, semblables à nos concitoyens, nous aurons ainsi qu'eux le droit de vivre enfin respectés et stupides!

- Quel idéal! soupira André (*EM*, p.475)

Contrairement à la placidité d'une relation suivie, l'incertitude du célibat, avec ses hauts et ses bas, plus fréquents, devrait donc logiquement stimuler l'artiste. Après les tracasseries avec les femmes, Cyprien constate qu'André commence à « comprendre le moderne », comme si le bonheur l'avait aveuglé avant :

t'y voilà! tu commences, Dieu merci, à comprendre le moderne! oui, ce quartier est superbe, comme tous les autres

du reste, puisque chacun dans cet adorable Paris contient une saveur qui lui est propre; je suis satisfait de voir que je n'ai pas prêché dans le désert et que tu crois à mes théories maintenant! (*EM*, p.454)

Le discours qu'il n'y a pas d'artiste qui puise de l'inspiration dans un vécu placide et serein est un phénomène bien connu. Cependant, dans le roman, qui suit plus longtemps les deux amis en phase célibataire qu'en ménage, rien ne montre réellement que le célibat soit source féconde et prolifique pour l'art non plus, car ni l'un ni l'autre sont particulièrement productifs. Pendant la crise juponnière, période à potentiel de passion sublime, dont on serait tenté de croire qu'il aurait profité pour produire un chef d'œuvre, au contraire. Au lieu de l'inspirer, sa crise sentimentale lui coupe le souffle inspirateur. André est

pris de mélancolie et de dégoût. Depuis des mois il ne travaillait guère. Il traversait une période de découragement et d'abandon, se remâchait les terribles arguments de l'homme de lettres, las de travail et soulé d'art. A quoi bon ! (*EM*, p.424)

Quant à l'échec du célibataire en art et en amour, J. Dubois dit qu'il ne faut pas oublier que

la démonstration de Huysmans est faussée dès l'origine par le choix même du personnage de Jayant. Pourquoi avoir pris pour témoin un être sans énergie, subissant les événements de façon passive, qu'il s'agisse du ménage ou de l'art [?] (Dubois, 2001, p.99)

Il poursuit et dit que « si l'enquête aboutit à un résultat négatif, c'est que les dés sont pipés et qu'une fatalité très naturaliste pèse malencontreusement sur les expériences d'*En ménage* » (*ibid*, p.99).

En revanche, nous avons affaire à la vision que le célibataire a du ménage, non à la vision globale du ménage ni à l'acception générale du phénomène. La caricature du célibataire le dépeint effectivement comme « un être sans énergie », mais la question est précisément de savoir comment un tel être marie l'amour et l'art, donc la démonstration n'est pas « faussée », elle exemplifie justement le type de personne pour qui une telle enquête « aboutit à un résultat négatif ».

Pour conclure, c'est aisé de voir qu'il y dans le roman une relation problématique d'interdépendance entre l'art et l'amour, résultant en un hiatus créatif d'un côté et en troubles émotionnels et relationnels de l'autre. La fin du livre, même si

les deux amis trouvent l'amour, est sur une note plutôt funèbre et cherche, malgré la valorisation de l'amour, plutôt à dire que dans une situation comme celle de l'artiste, l'union même, quelle qu'elle soit, ne le satisfait pas entièrement. Ceci n'annule pas non plus le jugement sur le mariage bourgeois, il est bel et bien encore condamné, l'attitude fataliste et résignée est juste un repli mélancolique de l'artiste, le rêve ne devant jamais se réaliser, au risque de faire mourir le désir.

Au-delà de cette hypothèse, on pourrait se demander si, après tout, l'idéal c'est l'insatisfaction ? On voit que le malheur des hommes est de trop désirer, le vecteur de l'insatisfaction et de l'insuffisance semble être le désir. Mais l'esthète est quand même celui qui s'identifie à l'appréciation et à l'éveil du désir, et qui est par conséquent condamné à l'insatisfaction éternelle.

CONCLUSION

Comme il a été dit au début de l'étude, *En ménage* raconte les changements de situation domestique d'André Jayant, dans un mouvement circulaire, commençant et finissant par le mariage. Le célibataire de Huysmans est une caricature composite d'André, de son ami Cyprien, et du célibataire au XIX^{ème} siècle, portrait transparent de l'auteur : un esthète mélancolique qui vit sous le régime de la gêne et du désagrément, impuissant et incapable de trouver la jouissance et la paix, en art ou en amour. La description de Cyprien lui correspond à merveille, il est « un révolté au sang pauvre, un anémique subjugué par des nerfs toujours vibrants, un esprit fouilleur et malade, obsédé par la sourde tristesse des névroses, éperonné par les fièvres, inconscient malgré ses théories, dirigé par ses malaises » (*EM*, p.355).

Selon F.Brunetière, le véritable art naturaliste devrait prôner « la probité de l'observation, la sympathie pour la souffrance, l'indulgence aux humbles, et la simplicité de l'exécution » (Brunetière, 1896, p.III). En revanche, il constate que « la superstition de 'l'écriture artiste', le pessimisme littéraire, et la recherche de la grossièreté » (Brunetière, 1896, p.III) pénètrent le genre et trahissent la gravité du discours. Les deux premiers traits furent particulièrement associés à la plume de Joris-Karl Huysmans, et ont contribué à faire de lui une figure marginale et imprévisible de l'école naturaliste.

Huysmans anticipe une réception austère à ce roman, car « c'est poivré en diable et ça attaque tout ce qui est respectable » (Huysmans, 1985, p.236)²⁹. Fidèle à la rhétorique naturaliste, il s'attaque aux déterminismes sociaux, aux valeurs, aux moeurs et aux normes, observant et exposant la flagrante dissonance entre les classes et des milieux. Dans le roman, en effet, la bourgeoisie est raillée, avant tout à travers le personnage de M.Désableau, dans son opposition à la classe populaire, représentée par les artistes André Jayant et Cyprien Tibaille.

Le discours ironique n'a pas pour seul objectif de faire (sou)rire, et moins encore de railler pour railler.

S'il futilise le grave et aggrave le futile, c'est qu'il est au plus haut point sensible, lui, à la gravité de ce qui est grave, à la futilité du futile. Intervertir les valeurs en signalant qu'on les

²⁹ Lettre de Huysmans à Théodore Hannon, du 10 février 1881.

intervertit, c'est encore le moyen le plus sûr d'indiquer leur vraie place (Jardon, 1988, p.147)

Comme son origine étymologique, *eirōneia*, l'ironie est une interpellation, une invitation à la réflexion éthique. Elle milite pour des valeurs, contestant, dans le cas de Huysmans, mœurs, arts, métiers, et rêvant d'un idéal.

Lorsque Huysmans hyperbolise et amplifie les petites misères du quotidien, il conteste certainement ce fatalisme social qu'est le mariage ou le concubinage et la poursuite d'une vie motivée par l'argent. Comme le dit J. Borie, le mariage est vu comme l'aboutissement de tous les efforts de la vie et que cette crainte caractérise l'écriture naturaliste de Huysmans : « Ses romans 'naturalistes' débordent déjà d'amertume à propos des 'engrenages' de la vie, à propos de ces destins qui s'accomplissent et se referment en mariages et en 'collages' » (Borie, 1991, p.43).

L'homme spirituel raille cet engrenage qu'il sait n'être pas adapté à ses passions, mais c'est parce qu'il a des passions, et qu'il rêve nostalgiquement d'un paradis perdu où ses « crises juponnières » ne seraient pas des crises à guérir ou auxquelles remédier, mais à revendiquer et à célébrer, comme des indices d'une vivacité et d'un appel ouvert à l'autre.

Jankélévitch dit que « [l]'ironie est une pudeur qui se sert, pour tamiser le secret, d'un rideau de plaisanteries. Elle sait que l'amour est une affaire de grande conséquence » (Jankélévitch, 1964, p.179). Le célibataire ne s'acharne pas sur le mariage et le vivre ensemble pour rien, or c'est pour attester de la valeur de l'amour. Dire du mal de l'amour c'est craindre de ne pas pouvoir ou savoir aimer, car « on profane pour approfondir le respect » (Jankélévitch, 1964, p.118).

Est-ce que l'amour est seulement une addition commode, un pacte pratique, ou pire, une extinction de l'intelligence, « des préoccupations artistiques et des tristesses charnelles » (*EM*, p.475) ? A en croire Jankélévitch, ce cynisme n'est pas pessimiste :

Dire : il n'y a pas d'amis, aucune femme ne vaut la peine d'être ; penser que tout est à vendre et que le mariage est une affaire ; maudire le respect et l'amour et la pudeur, mépriser l'homme, cela n'est pas désespérer, mais, au contraire, c'est découvrir la grandeur de l'idéal et le prix infini de l'amour (Jankélévitch, 1964, p.116)

Certes, nous l'avons dit, l'ironie est un discours de valeurs, et certes, Huysmans exagère lorsqu'il prive l'amour de tout son charme en l'assimilant à une « caisse d'épargne ». Mais d'aller jusqu'à dire que Huysmans, comme un grand Romantique,

exalte l'amour de manière passionnelle, n'est pas une position tenable, car difficilement défendable. C'est plutôt dans un sens nostalgique qu'il se plaint de la situation actuelle, sans pour autant avoir de l'espoir que ça change ni de proposer de solutions, ce qui est l'essence même du discours ironique.

En parlant d'ironie, justement, ne serait-ce pas d'une certaine manière passer à côté de toute l'ambiguïté fondatrice de l'ironie si l'on affirmait une parfaite antiphrase, une parfaite contradiction antithétique ? Comme le dit Nowicka, « [n]'enlevons pas à l'ironie de Huysmans sa composante centrale – l'ambiguïté » (Nowicka, 1984, p.57).

Ensuite, parler d'idéaux et de valeurs, comme le veut la tendance des études sur l'ironie, n'est-ce pas oublier le caractère abstrait et inatteignable de l'*idéal* ? Respecter et vénérer l'idéal amoureux reste un rêve irréalisé et lointain, et n'empêche aucunement qu'on puisse critiquer l'état présent de l'amour, dérivé de lois sociales et culturelles. Donc, il peut y avoir simultanément mépris et respect, pas juste l'un ou l'autre. De plus, le rêve même de l'idéal, comme inexistant concrètement et inaccessible de toute manière, peut même aller à l'encontre de l'objectif initial, qui est d'aspirer à l'atteindre. L'omniprésence de l'idéal peut notamment décourager et faire haïr davantage l'état présent, par comparaison :

L'ambiguïté de la condition humaine est fondamentale car l'homme ne trouve nulle part sa véritable place (...) Toujours, la réalité entrave la réalisation de l'idéal, mais toujours aussi le désir d'élévation empêche de goûter pleinement le concret (Schoentjes, 2001, p.126)³⁰

En outre, le problème du métadiscours sur les valeurs repose non seulement sur les ambiguïtés et les tiraillements que peuvent y avoir à propos de ces valeurs et ces idéaux, mais aussi à propos de tiraillements entre valeurs concurrentielles et incompatibles. Pour le célibataire, ceci est le cas du ménage et de l'art. Les deux idéaux se percutent et se battent pour le respect du célibataire. C'est un vrai dilemme. Tout en causant de la souffrance solitaire, le célibat semble être la

nécessaire condition pour l'épanouissement de l'artiste tant sur le plan de la création que dans la vie quotidienne. Les biographes ne manquent pas de mettre l'apologie huysmansienne du célibat en étroite relation avec ses malheurs sentimentaux (Bertrand, Régnier et Vaillant, 1998, p.480)

³⁰ A propos de Théophile Gautier et *Mademoiselle de Maupin*.

Le choix du célibat et d'une vie de prolifération artistique se fait donc au prix du bonheur et de l'aise.

J. Dubois rapproche la structure du roman *Les particules élémentaires* de M.Houellebecq de celle d'*En ménage*, explorant ce même dilemme de « l'artiste ou de l'intellectuel (chez lui, un scientifique et un professeur de lettres-auteur) face au marché sexuel » (Dubois, 2001, p.93). C'est en effet un dilemme, l'homme est déchiré entre deux idéaux incompatibles, voués à l'échec : « [v]oilà donc et sans conteste un roman de l'échec. (...) l'échec est double, domestique et professionnel (...) On peut penser jusqu'à un certain point que les deux ratages vont de paire et qu'ils participent d'une même vocation » (*ibid*, p.86). Il dit ensuite que la structure du roman suggère plutôt que l'échec domestique influe sur l'échec professionnel, mais qu'en plus il « laisserait entendre que, dans la mesure même où Jayant n'est pas allé jusqu'au bout de son projet d'écrivain moderne, il n'a pas été à même d'affronter positivement les problèmes de la vie quotidienne » (*ibid*, p.86).

Il n'y a pas de mode domestique et conjugal qui puisse être compatible avec les aspirations artistiques, qui donne de la paix et de l'harmonie, qui satisfasse simultanément aux instincts charnels et spirituels. En effet, le dilemme et l'échec, ne sont-ils finalement pas ce « chant du nihilisme » dont parlait l'auteur ? A l'instar de la définition de l'ironie, *En ménage* oscille entre l'optimisme et le pessimisme, car l'idéal est par essence inatteignable, et par conséquent, à quoi aspirer, par conséquent, comment faire, comment marier les aspirations diverses et contradictoires ? Peut-être après tout, l'idéal c'est avoir à vivre le dilemme, avoir à s'interroger sur ses idéaux et ses priorités dans la vie. Peut-être que l'insatisfaction est l'idéal pour l'artiste en quête d'idéal.

Nous avons beaucoup parlé de dilemmes, d'échecs et d'insatisfactions. Mais où est donc le comique là-dedans ?, pourrait se demander le lecteur de cette étude.

Beaucoup d'études portant sur le Naturalisme prétendent que ce n'est pas un genre *gai* et pas un genre *ironique*. Les théoriciens du XIX^{ème} siècle voient déjà en *En ménage* des signes anti-naturalistes, surtout quant à l'ironie. Mais malgré l'« observation » grave et solennelle de la « souffrance » au premier plan chez les adeptes de l'école, F.Brunetière n'exclut pas qu'il y ait en parallèle de la *gaieté* : « M. Karl Huysmans a de la verve, et, en dépit de ses affectations de pessimisme, il a de la

gaieté, une grosse gaieté, (...) Je ne sais pas s'il se doute lui-même à quel point il est gai » (Brunetière, 1896, p. 319).

C'est précisément ce voisinage du pessimisme, de la gaieté et de « l'écriture artiste » qui singularise Huysmans et son œuvre, et qui n'échappe en toute apparence pas à la clairvoyance de l'auteur lui-même, qualifiant *En ménage*, comme nous l'avons dit dans l'introduction, ainsi : « C'est que celui-là ouvre des aperçus de mélancolie et d'âmes désolées et faibles, particulières. C'est le chant du nihilisme, un chant encore assombri par des éclats de gaieté sinistre et par des mots d'un esprit féroce » (Meunier, 1885, page internet).

Huysmans se contient en effet tout entier dans cette qualification, fait de contraires et d'oxymores, d'ambiguïtés et de sens obliques : c'est un auteur exemplifiant l'ironie littéraire avec brio.

Charles Elkabas argue contre l'idée reçue que le Naturalisme est un genre sérieux dépouillé de comique, et soutient, au contraire, que le sérieux et le sinistre incessants sont justement à l'origine du comique, comme le degré zéro émotif depuis lequel un « rire spasmodique » (Breton, 1966, p.249) peut si aisément surgir :

[L]a structure du roman zolien peut influencer considérablement sur le repérage des marques du comique. L'on constate par exemple que le roman zolien s'opère en général sur ce que le psychiatre Eugène Minkowski appelle un fond 'pathique'. Selon Minkowski, la souffrance, le pessimisme, sont ressentis comme une nature ou un destin. L'homme, écrit-il, est voué au malheur et à la douleur : 'La souffrance, un tissu de l'existence humaine, ne peut être éliminée. Elle n'est ni bien, ni mal. Elle est là comme signe des problèmes auxquels l'homme doit faire face' (...) Or cette souffrance, pour ainsi dire 'normale', qui fait partie de notre existence humaine peut s'imposer de diverses façons dans l'écriture zolienne. En gros plan : le pessimisme de l'auteur, le thème de la douleur, la souffrance des personnages, envahissent notre lecture tout en imprégnant notre esprit. Le comique est alors à son degré zéro, tandis que le pathique est amplifié. En plan général : le pathique est momentanément, fragmentaire. Le comique se situe alors dans un mouvement entre le gros plan et le plan général. Il survient dans les phases les moins pénibles où le malheur se retourne en quelque sorte contre lui-même sous la forme de la dérision. Il suffit que le sentiment du pathique soit très fort, que notre esprit en soit encore imbibé lors du passage du gros plan au plan général pour que le plaisir comique s'écarte de notre cadre de référence (Elkabas, 2004, p.21)

Le fond tragique est donc au premier plan, et c'est grâce à lui qu'on peut entrevoir au deuxième plan un comique spécifique à Huysmans, l'ironie. Elle va jouer sur cette vision oblique, attirer d'abord l'attention sur le pathique, le douloureux, pour que subitement surgisse la surprise comique. La souffrance et le pessimisme perpétuels du célibataire, exacerbés et exagérés à outrance, anesthésient tellement le lecteur, par leur omniprésence, qu'il suffit d'un détail ou d'une faible lueur positive ou dérisoire pour qu'il s'en délecte et en tire du plaisir comique.

En effet, l'ironie d'*En ménage* réside beaucoup dans les procédés de représentation quantitative. Elle jongle avec des procédés stylistiques de l'atténuation et de l'exagération. Tout en surenchérissant et hyperbolisant un quotidien prosaïque, par l'amplification des effets de causes mineures, Huysmans procède également par atténuation, en déjouant, en limitant et en signifiant un grand tout par une petite partie, par le biais de la litote et de la synecdoque. Les deux procédés ironiques concourent à attirer l'attention sur l'altération et l'artifice, une certaine vision *oblique*, encore une fois, de la réalité. Tandis que notre attention initiale est portée sur le *sinistre*, elle est divertie par la superposition de la métaréflexion *gaie*. L'ironie joue de cette proportion et disproportion de la représentation, et de l'ambivalence de l'objet visionné, pouvant être interprété simultanément de deux manières différentes. Ainsi le célibataire huysmansien vit en toute apparence un quotidien aux misères sans fin, mais grâce à des signes de l'ironie le lecteur est capable de sourire et même de rire, au lieu de se lamenter. Les deux procédés, l'atténuation et l'exagération, visent finalement une même fin, celle de représenter la réalité avec trucage, mêlant mimèse et diégèse, de façon à ce que le lecteur y trouve du plaisir comique par effet de résonance ou de dissonance avec son monde référentiel. Grâce à l'artifice de ces procédés et de la polyphonie diégétique, l'ironie moderne, *gaiement sinistre*, triomphe du sinistre seul.

Un des plaisirs pris à lire Huysmans est effectivement cette connivence secrète que nous avons avec lui. L'effigie « crispée » et revêche est un masque à travers lequel tous ne voient pas, pour découvrir le sourire « sardonique » et cocasse de l'ironiste³¹. En avant-plan le monde huysmansien ressemble à un déploiement de regrets et de

³¹ Ici je fais allusion à A.Meunier, in *Les hommes d'aujourd'hui*, (voir bibliographie pour site internet) : « Nous sommes loin de cet art parfait de Flaubert qui s'effaçait derrière son œuvre (...) M.Huysmans est bien incapable d'un tel effort. Son visage sardonique et crispé apparaît embusqué au tournant de chaque page ».

reproches, mais en arrière-plan on peut voir un grand ludisme et un amusement esthétique de se représenter ainsi le monde. Le lecteur perspicace croit donc, en percevant le comique dans une de ses œuvres, avoir une « clairvoyance sans égale », (Breton, 1966, p.249) comme Breton dit de Huysmans: « La grande originalité de l'auteur d'*En Ménage* tient au fait qu'il paraît renoncer pour lui-même au bénéfice du plaisir humoristique et que nous pouvons croire que ce bénéfice nous est exclusivement réservé » (ibid, p.248).

S'il n'y avait pas l'appel constant à la conscience et à l'interprétation de la part d'un narrateur ironique, le lecteur ne se réjouirait pas autant et « n'aurait sans doute qu'un déballage de doléances interminable » (Lloyd, 2003, p.40). La parabase du narrateur agit en constant rappel qu'il y a des deuxièmes sens et des deuxièmes plans, et alerte le lecteur que les apparences sont trompeuses. La constatation du comique opprime donc tout affect naturel de peine ou de pitié :

L'effort psychique engagé dans la reconnaissance de l'objet caricaturé perd son bien-fondé dès que l'intention comique de l'auteur est identifiée : le plaisir du lecteur-spectateur naît donc, conformément à la théorie freudienne du mot d'esprit, de l'allègement de la dépense psychique déjà existante et (de l') économie d'une dépense qui serait à effectuer' (Bonnet, 2003, p.22)³²

Quant à l'auto-ironie, l'ironiste se libère et se défend grâce à elle, et s'épargne de la douleur psychique en s'armant contre la pitié des autres et en fait une économie, tandis que les observateurs de l'ironie saluent ce mécanisme de défense, et se réjouissent de cette économie.

Après tout, lorsque le lecteur lit une œuvre littéraire en général, il recherche du divertissement, dans le sens étymologique du terme, de ses propres petites misères. Sans s'anesthésier complètement le cœur, mais sans s'adonner toutefois à la compassion et à la pitié, il envisage la situation, avec, encore une fois, une vision périphérique et oblique de ses dualités : gaie et sinistre, optimiste et pessimiste, mimétique ou diégétique, cruelle et commisérative.

La scène décrite par le narrateur, mettant en relief le contraste du malheur et du bonheur, est donc assez emblématique pour l'expérience esthétique de l'ironie : Les Désableau « s'attendrissent tous les deux, pensant que dans ce déluge de misères et de

³² Bonnet cite ici Freud et *Le mot d'esprit* ; p.239.

vilenies, ils étaient, dans leur petit ménage, à l'abri comme sur l'arche. Le malheur de leur nièce les ragaillardit sans qu'ils en eussent conscience » (*EM*, p.346). C'est rigoureusement l'objet de cette étude sur *En ménage* : 'se ragaillardir du malheur' d'un pauvre célibataire.

Yrsa Þöll Gylfadóttir
Háskóli Íslands/Université d'Islande

BIBLIOGRAPHIE

- Auerbach, Erich : *Mimesis*, Paris : Gallimard, 1969.
- Barthes, Roland : *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1993.
- Baudelaire, Charles : *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Les Humoristes : 1830-1930*, Paris : Editions de l'Amateur, 1999, pp.933-955.
- Becker, Colette : « Les Sœurs Vatard, un roman du chahut », in *J.-K. Huysmans: la modernité d'un anti-moderne*, Naples : L'Orientale Editrice, 2003, pp.191-200.
- Bergeret, Jean : « Pour une métapsychologie de l'humour : Introduction à une recherche », in *Revue française de psychanalyse*, tome XXXVII, n°4, « L'Humour », Paris : P.U.F., juillet 1973, pp.539-565.
- Bergson, Henri : *Le Rire : essai sur la signification du comique*, in *Œuvres*, « Edition du centenaire », Paris : P.U.F., 1963, pp.381-485.
- Bertrand, J.-P., Duran, S. et Grauby, F. (Eds.) : *Huysmans à côté et au-delà: Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris: Vrin, 2001.
- Bertrand, J.-P., Régnier, P. et Vaillant, A. (Eds.) : *Histoire de la littérature française du XIXe siècle*, sous la direction de Jean Rohou, « réf. » - « Littérature », série « Histoire littéraire », Paris : Nathan, 1998.
- Bessède, Robert : « L'humour de Huysmans », in *Huysmans : cahier*, « Les Cahiers de L'Herne », Paris : Editions de l'Herne, 1985, pp.419-428.
- Bonnet, Gilles : « La forme creuse : polémique et sémiotique chez J.-K. Huysmans », in *Poétique*, No.119, Paris : Seuil, 1999, pp.295-315.
- Bonnet, Gilles : « La courge et les pépins », in *J.-K. Huysmans: la modernité d'un anti-moderne*, Naples : L'Orientale Editrice, 2003, pp.259-276.
- Bonnet, Gilles : *L'écriture comique de J.-K. Huysmans*, Ed. A. Montandon, « Romantisme et Modernité », n°67, Paris: Honoré Champion, 2003.

- Borie, Jean : « A propos d'*En ménage* », in *Huysmans : cahier*, « Les Cahiers de L'Herne », Paris : Editions de l'Herne, 1985, pp.93-103.
- Borie, Jean : *Le Diable, le célibataire et Dieu*, « Humanités », Paris : Editions Grasset, 1991.
- Borie, Jean : *Le Tyran Timide : Le naturalisme de la femme au XIXe siècle*, « Publications de l'Université d'Orléans, U.E.R. – Lettres et Sciences Humaines », N°3, Paris : Editions Klincksieck, 1973.
- Breton, André : *Anthologie de l'humour noir*, Paris : Editions Jean-Jacques Pauvert, 1966.
- Brunel, P. et Guyaux, A. (Eds) : *Huysmans : cahier*, « Les Cahiers de L'Herne », Paris : Editions de l'Herne, 1985.
- Brunetière, Ferdinand : *Le Roman Naturaliste*, Paris : Calmann Lévy, 1896.
- Buisine, Alain : « Le taxidermiste », in *Revue des sciences humaines*, N°170-171, Lille : Université Lille 3, avril-septembre 1978, pp.59-68.
- Butor, Michel : *Essais sur le Roman*, « Tel », Paris : Gallimard, 1992.
- Cogny, Pierre : *J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité*, Paris : Librairie Nizet, 1953.
- Cosnier, Jacqueline : « Humour et Narcissisme », in *Revue française de psychanalyse*, tome XXXVII, n°4, « L'Humour », Paris : P.U.F., juillet 1973, pp.571-580.
- Cressot, Marcel : *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans : contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIXe siècle*, Paris : Librairie Droz, 1938.
- De Gregorio Cirillo, V. et Petrone, M. (Eds.) : *J.-K. Huysmans: la modernité d'un anti-moderne : Actes du colloque international de Naples, 7 et 8 mai 2001*, Naples: L'Orientale Editrice, 2003.
- Dousteysier-Khoze, Catherine : *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Cazaubon : Editions Eurédit, 2004.
- Dubois, Jacques : « Condition littéraire et marché sexuel dans *En ménage* », in *Huysmans à côté et au-delà: Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris : Vrin, 2001, pp.85-103.

- Dupont, Jacques : « Masculin-Féminin », in *Huysmans : cahier*, « Les Cahiers de L'Herne », Paris : Editions de l'Herne, 1985, pp.305-313.
- Elkabas, Charles : « Rire ou ne pas rire chez Zola : une affaire de perspective ? », in *Zola et le rire*, « Centre de Recherches : Texte et Edition », Paris : Les Editions du Murmure, 2004, pp.15-26.
- Freud, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, « Connaissance de l'inconscient », série « Œuvres de Sigmund Freud », trad. Denis Messier, Paris : Gallimard, nrf, 1988.
- Gaillard, Françoise : « Modernité de Huysmans », in *Huysmans, une esthétique de la décadence : Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, des 5, 6 et 7 novembre 1984*, Genève- Paris : Editions Slatkine, 1987, pp.103-112.
- Gendrel, Bernard et Moran, Patrick : « Humour et comique, humour vs ironie », rubrique « ATELIER DE THÉORIE LITTÉRAIRE : HUMOUR, COMIQUE, IRONIE » (consulté le 16 janvier 2009) : http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%2C_comique%2C_ironie
- Genette, Gérard : *Figures III*, « Poétique », Paris : Seuil,1972.
- Genette, Gérard : *Figures V*, « Poétique », Paris : Seuil, 2002.
- Goldstein, Jeffrey H., McGhee, Paul E. : *The psychology of humor : theoretical perspectives and empirical issues*, London : Academic Press, 1972.
- Grojnowski, Daniel : « Le rire 'moderne' à la fin du XIXe siècle », in *Poétique*, N°84, Paris : Seuil, novembre 1990, pp.453-469.
- Grojnowski, Daniel : « Comique littéraire et théories du rire », in *Romantisme : Revue de la Société des Etudes romantiques et dix-neuviémistes*, N° 74, Paris : Editions CDU et SEDES, 1991, pp.3-13.
- Guirlinger, Lucien : *De l'ironie à l'humour, un parcours philosophique*, Nantes : Pleins feux, 1999.
- Guyaux, André, Heck, Christian et Kopp, Robert (Eds.) : *Huysmans: une esthétique de la décadence : Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, des 5, 6 et 7 novembre 1984*, Paris: Editions Slatkine, 1987.

- Hamon, Philippe : *L'Ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*,
« Hachette université - recherches littéraires », Paris : Hachette Supérieur, 1996.
- Huysmans, Joris-Karl : *En Marge : Etudes et Préfaces*, réunies et annotées par L. Descaves, « Silènes », dirigées par S. Goudemare, Paris : Editions Du Griot, 1991.
- Huysmans, Joris-Karl : *En Rade/Un dilemme/Croquis parisiens*, « Fins de Siècles », dirigé par Hubert Juin, Paris : Editions 10/18 (Union générale d'éditions), 1976.
- Huysmans, Joris-Karl : *Le roman de Durtal*, Paris : Bartillat, 1999.
- Huysmans, Joris-Karl : *Lettres à Théodore Hannon : (1876-1886)*, Eds. P.Cogny et C.Berg, « Autour de 1900 », n°3, Saint-Cyr-sur-Loire : C.Pirot, 1985.
- Huysmans, Joris-Karl : *Romans I*, Ed : P.Brunel, Paris : Editions Robert Laffont, 2005.
- Jakob Benediktsson (Ed.): *Hugtök og heiti í bókmenntafræði*, « Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands », Reykjavík : Mál og Menning, 1983.
- Jankélévitch, Vladimir : *L'ironie*, Paris : Flammarion, 1964.
- Jardon, Denise : *Du comique dans le texte littéraire*, « formation continuée », Paris : Editions De Boeck-Duculot, 1988.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. C.Maillard, Paris : Gallimard, 1978.
- Jourde, Pierre : « Huysmans, la structure et l'excès », in *Huysmans à côté et au-delà: actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris : Vrin, 2001, pp.33-49.
- Kaufmann, Pierre (Ed.) : *L'apport freudien : éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, « In Extenso », Paris : Larousse, 1998.
- Kierkegaard, Søren : *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate : confession publique : Johannes Climacus : ou De omnibus dubitandum est : 1841-1843*, in *Œuvres complètes*, tome II, Paris : Editions de l'Orante, 1975.
- King, Brendan : (consulté le 16 janvier 2009) : www.huysmans.org
- Larousse, Pierre : *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Genève – Paris : Slatkine, 1982.

- Lloyd, Christopher : « Huysmans auteur comique », in *Huysmans à côté et au-delà: actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris : Vrin, 2001, pp.361-378.
- Lloyd, Christopher : « Huysmans et l'humour fin-de-siècle », in *J.-K. Huysmans: la modernité d'un anti-moderne : Actes du colloque international de Naples, 7 et 8 mai 2001*, Naples: L'Orientale Editrice, 2003, pp.31-48.
- Meunier, A. : *Les hommes d'aujourd'hui*, 1885 (consulté le 16 janvier 2009) : <http://homepage.mac.com/brendanking/huysmans.org/meunier.htm>, in www.huysmans.org
- Michelet, Jules : *La femme*, Paris : Calmann-Lévy, (sans date).
- Neaud, Pierrette-Marie : « A Rebours et le roman de la dérision », in *Huysmans entre grâce et péché*, « Cultures et Christianisme », n°3, Université Catholique de Paris, Paris : Editions Beauchesne, 1995, pp.75-82.
- Noguez, Dominique : « Structure du langage humoristique », in *Revue d'Esthétique*, tome XXII, fasc.1, Paris : Klincksieck, 1969, pp.37-54.
- Nowicka, Johanna : « L'ironie dans l'écriture huysmansienne : depuis son œuvre naturaliste jusqu'à A Rebours », in *Bulletin de la société J.-K.Huysmans*, N°76 (55^{ème} année), Tome XX, Paris : Société J.-K.Huysmans, 1984, pp.47-57.
- Pagnol, Marcel : *Notes sur le rire*, Paris : Nagel, 1947.
- Peylet, Gérard : *J.-K. Huysmans : la double quête: vers une vision synthétique de l'œuvre*, « Espaces littéraires », Paris : Editions L'Harmattan, 2000.
- Picoche, Jacqueline : *Dictionnaire étymologique du français*, « Les usuels du Robert », Paris : Robert, 1991.
- Posani, Giampero : « Dérives huysmansiennes », in *J.-K. Huysmans: la modernité d'un anti-moderne : Actes du colloque international de Naples, 7 et 8 mai 2001*, Naples : L'Orientale Editrice, 2003, pp.151-161.
- Racamier, Paul C. : « Notes de lecture à propos de l'humour de l'esprit et du comique », *Revue française de psychanalyse*, tome XXXVII, n°4, « L'Humour », Paris : P.U.F., juillet 1973, pp.669-673.
- Roche, Daniel : « L'écriture d' 'En Ménage' », in *Bulletin de la société J.-K. Huysmans*, tome XVIII, No.70, Paris : Société J.-K. Huysmans, 1979, pp.39-54.

- Schoentjes, Pierre : *Poétique de l'ironie*, « Points essais », série « Lettres », Paris : Seuil, 2001.
- Société J.-K.Huysmans : (consulté le 16 janvier 2009) : http://www.societe-huysmans.paris-sorbonne.fr/1Accueil/Accueil_presentation.htm
- Sylvos, Françoise : « L'essence cruelle du rire : Villiers de l'Isle-Adam », in *Romantisme : Revue de la Société des Etudes romantiques et dix-neuviémistes*, N°74, Editions CDU et SEDES, Paris : Flammarion, 1991, pp.73-82.
- Trudgian, Helen : *L'Esthétique de J.-K. Huysmans*, Paris : Louis Conard, 1934.
- Vircondelet, Alain (Ed.) : *Huysmans entre grâce et péché*, « Cultures et Christianisme », n°3, Université Catholique de Paris, Paris : Beauchesne Éditeur, 1995.
- Voisin-Fougère, Marie-Ange (Ed.) : *Zola et le rire*, « Centre de Recherches : Texte et Edition », Paris : Les Editions du Murmure, 2004.
- Zola, Emile : *Le Roman expérimental*, Paris : Garnier-Flammarion, 1971.